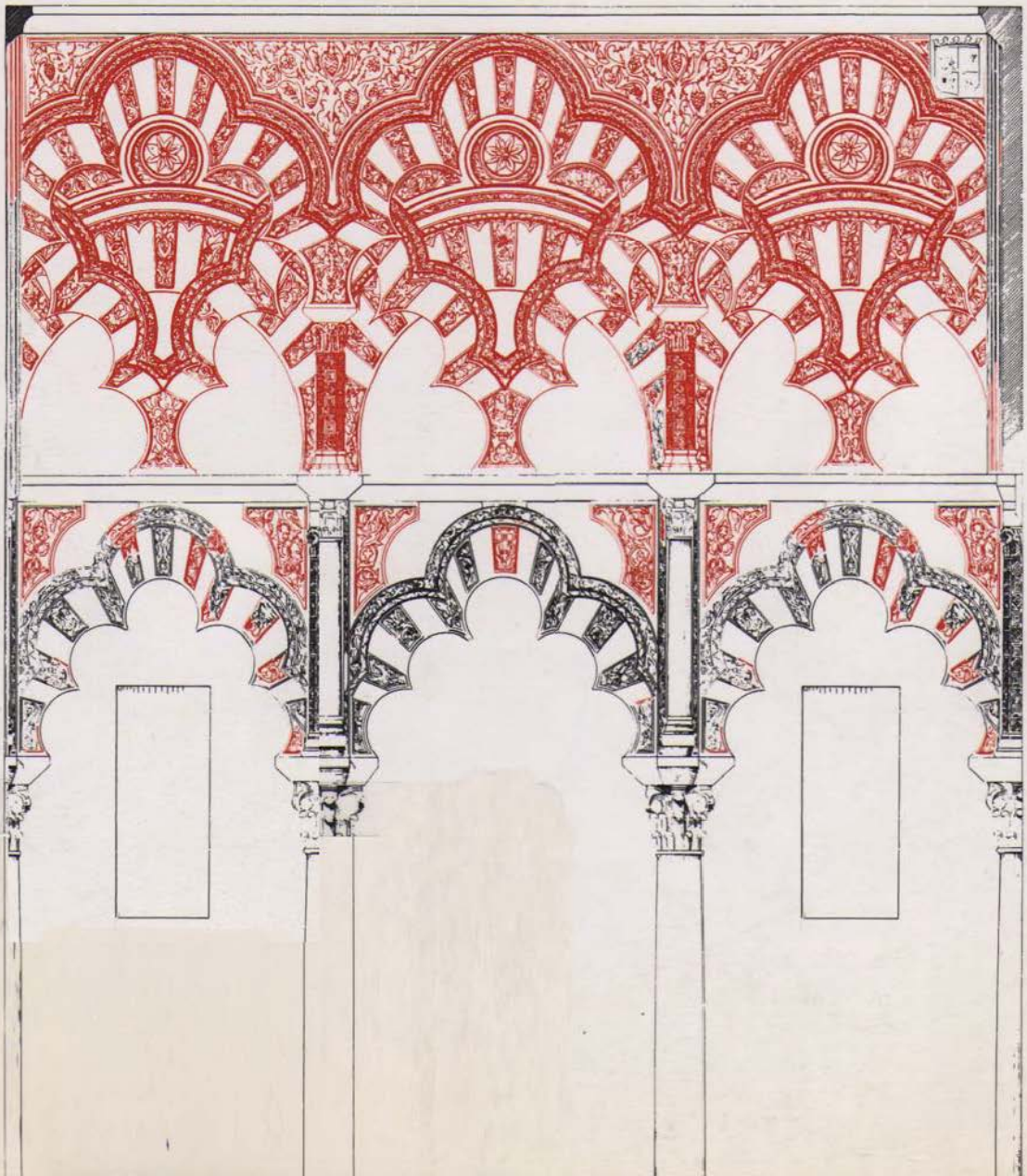
Teoría de la restauración

Cesare Brandi

ALIANZA FORMA



Teoría de la restauración

Alianza Forma

Cesare Brandi

Teoría de la restauración

Versión española de
María Angeles Toajas Roger

Alianza Editorial

Título original:
Teoría del restauro

Primera edición en «Alianza Forma»: 1988
Cuarta reimpresión en «Alianza Forma»: 1995

Creative Commons

Copyright © 1977 Giulio Einaudi Editore, s.p.a., Torino
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1988, 1989, 1992, 1993, 1995
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; tel. 393 88 88
ISBN: 84-206-7072-3
Depósito legal: M-25184-1995
Compuesto en FER Fotocomposición, S. A. Lenguas, 8. 28021 Madrid
Impreso en RAIZ Técnicas Gráficas, S. L.
Gamonal, 19. 28031 Madrid
Printed in Spain

Indice

ADVERTENCIA 9

TEORIA DE LA RESTAURACION

1. El concepto de restauración 13
2. La materia de la obra de arte 19
3. La unidad potencial de la obra de arte 23
4. El tiempo respecto a la obra de arte y la restauración 27
5. La restauración según la instancia de la historicidad 35
6. La restauración según la instancia estética 43
7. El espacio de la obra de arte 51
8. La restauración preventiva 55

APENDICE

1. Falsificación 65
2. Apostilla teórica al tratamiento de las lagunas 71
3. Principios para la restauración de monumentos arquitectónicos 77
4. La restauración de la pintura antigua 81
5. La limpieza de pinturas en relación a la pátina, los barnices y las veladuras 89
6. «Some factual observations about varnishes and glazes» 99
7. Eliminar o conservar los marcos como problema de restauración 121

«CARTA DEL RESTAURO 1972» 129

Advertencia

En 1960, al cumplirse veinte años del funcionamiento del Istituto Centrale del Restauro, que yo había creado en 1939 y dirigido ininterrumpidamente hasta entonces, don Giuseppe De Luca, literato y amigo de artistas, propietario de las ediciones de Historia y Literatura, quiso tener en un volumen los escritos y las lecciones que durante aquellos veinte años había dedicado yo a la restauración. Licia Vlad Borrelli, Jòselita Raspi Serra, Giovanni Urbani, que habían trabajado conmigo en el Istituto, se dispusieron a ordenar los escritos y a recopilar las lecciones.

En 1961, llamado a la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Palermo, dejé el Istituto. El libro salió en Roma en 1963, y don Giuseppe De Luca no pudo verlo impreso.

Agotada ya la edición, pero no la función, al haberse acrecentado precisamente las actividades de restauración en todo el mundo —aunque no mejorado en igual medida— por la formación de restauradores y de críticos de arte, se requería una reimpresión, y la ha dispuesto el editor Binaudi en el marco de la publicación de mis obras.

En la nueva edición el texto se ha mantenido idéntico, no habiendo encontrado motivos de variación, y siendo por otra parte una obra de teoría, aun cuando destinada a dirigir y sustentar una determinada práctica que ve su fructífera continuación en la obra del Istituto Centrale del Restauro. Sólo se añade al final la «Carta del Restauro», promulgada en 1972, cuya normativa recoge casi completamente los principios que se explicitaron en estas páginas.

A la memoria de don Giusseppe De Luca
que quiso este libro y no pudo verlo impreso

1. El concepto de restauración

Comúnmente se entiende por restauración cualquier intervención dirigida a devolver la eficiencia a un producto de la actividad humana. En esta concepción genérica de la restauración, que debe identificarse con lo que denominaríamos más exactamente esquema preconceptual,[1] se encuentra ya delimitada la noción de una intervención sobre un producto de la actividad humana; así pues, cualquier otra intervención que fuera en la esfera biológica o en la física, no se incluye ni siquiera en la noción común de restauración. Al pasar entonces del esquema preconceptual de restauración al concepto, es inevitable que esta conceptualización se produzca en función del género de productos de la actividad humana a que debe aplicarse esa particular intervención que se llama restauración. Se tendrá, por tanto, una restauración relativa a manufacturas industriales y una restauración relativa a las obras de arte; pero si la primera terminará por hacerse sinónimo de reparación o restitución del aspecto primitivo, la segunda será muy distinta, y no sólo por la diferencia de las operaciones a realizar. En efecto, cuando se trate de productos industriales, entendiéndose éstos en la más amplia escala que arranca de la artesanía más sencilla, el objetivo de la restauración será con toda evidencia restablecer la funcionalidad del producto, y por lo tanto, la naturaleza de la intervención restauradora estará exclusivamente vinculada a la consecución de este fin.

Sin embargo, cuando por el contrario se trate de obras de arte, incluso aunque se encuentren entre ellas obras que poseen estructuralmente una finalidad funcional, como las arquitecturas y en general los objetos de las llamadas artes aplicadas, resultará claramente que el restablecimiento de la funcionalidad, aunque también se incluya en la intervención restauradora, no representa en definitiva más que un aspecto secundario o colateral de ésta, nunca lo primario y fundamental en lo que respecta a la obra de arte en cuanto tal.

[1] Para el concepto de esquema preconceptual, véase CESARE BRANDI, *Celso o della Poesia*, Einaudi, Torino, 1957, pp. 37 y ss

Así pues, se podrá observar inmediatamente entonces que el especial producto de la actividad humana a que se da el nombre de obra de arte, lo es por el hecho de un singular reconocimiento que se produce en la conciencia; reconocimiento doblemente singular, de un lado, por el hecho de tener que ser realizado cada vez por un único individuo, y de otro, porque no puede producirse de otra forma que por esa propia identificación que cada individuo le otorga. El producto humano al que se dirige tal reconocimiento está ahí, ante nuestros ojos, pero es clasificado entre los productos de la actividad humana de forma genérica, hasta que esa identificación que le confiere la conciencia como obra de arte no le exceptúa definitivamente del conjunto de los demás productos. Esta es seguramente la característica peculiar de la obra de arte, en cuanto no se cuestiona su esencia y el proceso creativo que la ha producido, sino en cuanto entra a formar parte del mundo, del particular estar en el mundo de cada individuo. Tal peculiaridad no depende de las premisas filosóficas de las que se parta, sino que, cualesquiera que éstas sean, se ha de evidenciar sólo con que se acepte el arte como un producto de la espiritualidad humana.

No hay que pensar que por ello se parte de una concepción idealista, porque incluso poniéndose en el polo opuesto, desde un punto de vista pragmático, lo esencial de la obra de arte resulta igualmente de su reconocimiento como tal obra de arte.

Podemos remitirnos a Dewey[2] y encontraremos esta característica claramente señalada: «Sea cual sea su antigüedad y clasicismo, una obra de arte es en acto y no sólo potencialmente una obra de arte cuando pervive en alguna experiencia individualizada. En cuanto pedazo de pergamino, de mármol, de tela, permanece (aunque sujeta a las devastaciones del tiempo) idéntica a sí misma a través de los años. Pero como obra de arte se recrea cada vez que es experimentada estéticamente.» Lo que significa que hasta que esta *recreación* o *reconocimiento* no se produce, la obra de arte es obra de arte sólo potencialmente, o, como hemos escrito, no *existe* más que en cuanto *subsiste*; es decir, como se señala también en el texto de Dewey, en cuanto es un pedazo de pergamino, de mármol, de tela.

Una vez puesto en claro este punto, no resultará sorprendente hacer derivar de ello el siguiente corolario: cualquier comportamiento hacia la obra de arte, incluida la intervención de la restauración, depende de que se haya producido o no ese reconocimiento de la obra de arte como tal obra de arte.

Pero si el comportamiento hacia la obra de arte está estrechamente ligado al juicio sobre la *condición de lo artístico* —que en esto consiste ese

[2] JOHN DEWEY, *Art as experience* (El arte como experiencia), Nueva York, 1934; aquí nos referimos, por comodidad de consulta, a la traducción italiana de Maltese, *Arte comme esperienza*. La Nuova Italia, Florencia, 1951, p. 130.

reconocimiento—, también la naturaleza de la intervención estará estrechamente condicionada por ello. Lo que significa que también ese proceso de la restauración, que la obra de arte puede tener en común con otros productos de la actividad humana, no representa más que una fase complementaria con respecto a la cualificación que la intervención recibe por el hecho de tener que ser llevada a cabo sobre una obra de arte. A causa de esta singularidad inconfundible, se deriva de aquí la legitimidad de exceptuar la restauración, en cuanto restauración de obras de arte, de la acepción común que se ha explicitado al principio, y la necesidad de articular el concepto, no ya en base a los procedimientos que caracterizan la restauración de hecho, sino en base al concepto de la obra de arte de la que recibe su cualificación.

Se llega así a evidenciar la relación inescindible que se produce entre la restauración y la obra de arte, en cuanto que la obra de arte condiciona la restauración, pero no al contrario. Hemos visto que es esencial para la obra de arte el reconocimiento como tal, y que en ese momento se establece el reingreso de la obra de arte en el mundo. La vinculación entre restauración y obra de arte se constituye por ello en el acto de ese reconocimiento, y seguirá desarrollándose después. Pero el acto del reconocimiento tiene sus premisas y sus condiciones; en esta identificación entrará en consideración no sólo la materia en que la obra de arte subsiste, sino la bipolaridad con que la obra de arte se ofrece a la conciencia.

Como producto de la actividad humana, la obra de arte supone una doble exigencia: la instancia estética, que corresponde al hecho básico de la calidad de lo artístico por el que la obra es obra de arte; la instancia histórica, que le concierne como producto humano realizado en un cierto tiempo y lugar, y que se encuentra en un cierto tiempo y lugar. Como se ve, no es ni siquiera necesario llegar a la instancia de la utilidad, que en definitiva es la única que se formula para los demás productos humanos, porque esta utilidad, aunque esté presente en la obra de arte —como en la arquitectura—, no podrá ser tomada en consideración por sí, sino en base a su consistencia física y a las dos instancias fundamentales con que se estructura la obra de arte en la percepción que la conciencia hace de ella.

El haber reconocido la restauración en relación directa con el reconocimiento de la obra de arte en cuanto tal, permite ahora dar una definición: *la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro.*

De esta estructura fundamental de la obra de arte en su percepción por parte de la conciencia individual, deberán derivarse naturalmente también los principios en los que tendrá que inspirarse necesariamente la restauración en su ejecución práctica.

La consistencia física de la obra de arte debe tener necesariamente prioridad, porque representa el lugar mismo de la manifestación de la imagen, asegura la transmisión de la imagen al futuro, garantiza en definitiva su percepción en la conciencia humana. Por lo tanto, si desde el punto de vista del reconocimiento de la obra de arte como tal, tiene preeminencia absoluta el aspecto artístico, en el momento en que el reconocimiento se dirige a conservar para el futuro la posibilidad de aquella revelación, la consistencia física adquiere una importancia primaria.

En efecto, si bien el reconocimiento debe producirse en cada ocasión en la conciencia individual, en ese preciso momento pertenece a la conciencia universal, y el individuo que goza de aquella revelación inmediata se impone también inmediatamente el imperativo —categórico como imperativo moral— de su conservación. La conservación se mueve entre una gama infinita de posibilidades, que va desde el simple respeto, a la intervención más radical, como es el caso de arranque de frescos, o traslados de pinturas sobre tabla o sobre tela.

Pero es claro que, si bien el imperativo de la conservación alude genéricamente a la obra de arte en su estructura completa, se refiere más especialmente a la consistencia material en que se manifiesta la imagen. En función de esta consistencia material deberán hacerse todos los esfuerzos e investigaciones para garantizar su mayor perdurabilidad posible.

Pero además, cualquier intervención al respecto será en cada caso la única legítima e imperativa; la que ha de explicitarse sólo con la más amplia gama de ayudas científicas; y la principal, si no la única, que verdaderamente la obra de arte consienta y requiera en orden a su subsistencia como imagen fija e irrepetible.

De donde se decanta el primer axioma: *se restaura sólo la materia de la obra de arte.*

Sin embargo, los medios físicos que garantizan la transmisión de la imagen, no están adosados a ella, sino que le son consustanciales: no está la materia por un lado y la imagen por otro. Pero, no obstante, aun cuando consustanciales a la imagen, tal coexistencia no podrá formularse como absolutamente interior a la imagen. Una cierta parte de estos medios físicos funcionará como soporte para los otros, a los cuales está más propiamente confiada la transmisión de la imagen, aunque éstos los necesiten por razones íntimamente vinculadas a la propia subsistencia de esa imagen. Así, los cimientos para una arquitectura, la tabla o la tela para una pintura, etc.

En el caso de que las condiciones de la obra de arte se revelen tales que exijan el sacrificio de una parte de aquella consistencia material, tal sacrificio, o en general la intervención, deberá ser llevada a cabo según la exigencia de la instancia estética. Y será esta instancia la primera en todo caso, porque la singularidad de la obra de arte respecto a los otros productos

humanos no depende de su consistencia material, ni siquiera de su doble historicidad, sino de su condición de artística, por lo que, una vez perdida ésta, no queda más que una reliquia.

Por otro lado, tampoco podrá ser infravalorada la instancia histórica. Se ha dicho que la obra de arte goza de una doble historicidad; es decir, la que coincide con el acto que la formuló, el acto de la creación, y se remite por tanto a un artista, a un tiempo y a un lugar, y una segunda historicidad, que le viene del hecho de incidir en el presente de una conciencia, o sea, una historicidad que hace referencia al tiempo y al lugar donde en ese momento se encuentra. Volveremos más detalladamente sobre el tiempo respecto a la obra de arte, pero por ahora es suficiente la distinción de los dos momentos.

El período intermedio entre el tiempo en que la obra fue creada y este presente histórico que continuamente se le coloca por delante, estará constituido por otros tantos presentes históricos que ya son pasado, pero de cuyo tránsito la obra de arte podrá haber conservado huellas. Pero, asimismo, también habrán podido quedar huellas en el ser mismo de la obra respecto al lugar donde fue creada o a donde fue destinada, y a aquel en que se encuentra en el momento de la nueva percepción en la conciencia.

Así pues, la instancia histórica no sólo se refiere a la primera historicidad, sino también a la segunda.

La contemporización entre las dos instancias representa la dialéctica de la restauración, precisamente como momento metodológico del reconocimiento de una obra de arte como tal.

Consecuentemente, se puede enunciar el segundo principio de la restauración: *la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo.*

2. La materia de la obra de arte

El anterior axioma, relativo a la materia de la obra de arte como objeto único de la intervención restauradora, exige una profundización del concepto de materia en relación a la obra de arte. El hecho de que los medios físicos de que necesita la imagen para manifestarse representen un medio y no un fin, no debe eximir de la indagación sobre qué significa la materia respecto a la imagen; investigación ésta que la estética idealista ha querido generalmente descuidar, pero que el análisis de la obra de arte representa indefectiblemente. Por lo demás, ya Hegel tuvo que hacer referencia a lo «material externo y dado», si bien no estableció una conceptualización de la materia respecto a la obra de arte. En esta relación, la materia adquiere una fisonomía precisa y es precisamente en base a esa relación como debe ser definida, puesto que sería del todo inoperante plantearse la cuestión desde un punto de vista ontológico, gnoseológico o epistemológico. Unicamente en un segundo momento, al llegar a la intervención práctica de la restauración, será cuando se necesite también un conocimiento científico de la materia en cuanto a su constitución física. Sin embargo, de forma preliminar, y sobre todo en lo que hace referencia a la restauración, puede definirse qué es la materia en cuanto representa simultáneamente el *tiempo* y el *lugar* de la intervención restauradora. Para ello, no podemos utilizar más que un punto de vista fenomenológico, y desde esta perspectiva la materia se presenta como «cuanto sirve a la epifanía de la imagen». Tal definición refleja un procedimiento análogo al que conduce a la definición de lo bello, no defendible de otro modo que no sea la vía fenomenológica, como ya hizo la Escolástica: «quod visum placet» *.

La materia como epifanía de la imagen da entonces la clave del desdoblamiento que ya se ha apuntado y que se define así como *estructura* y *aspecto*.

La distinción de estas dos nociones fundamentales supone además el

* «Lo que complace la vista» (*N. del T.*).

concepto de la materia en la obra de arte de manera similar a lo que sería el *anverso* y el *reverso* en una medalla, aunque resultando más inseparables. Es claro que ser preferentemente *aspecto* o *estructura* serán dos funciones de la materia en la obra de arte, de las cuales, una no contradecirá normalmente a la otra, pero sin que en ello pueda excluirse un conflicto. Al igual que en el caso de la instancia estética frente a la instancia histórica, tal conflicto no podrá ser resuelto más que con la preeminencia del aspecto sobre la estructura allí donde no puedan ser conciliados de otro modo.

Pongamos el ejemplo más evidente de una pintura sobre tabla en la que la madera esté tan porosa que no ofrezca ya un soporte adecuado: la capa pictórica será entonces la materia como aspecto; la tabla, la materia como estructura. Pero la división puede no resultar tan neta, en cuanto que el hecho de que la pintura se haya realizado sobre madera le confiere características particulares que podrían desaparecer eliminando la tabla. Así pues, la distinción entre aspecto y estructura resulta bastante más sutil de lo que puede parecer a primera vista, y a efectos prácticos no siempre será enteramente posible. Pongamos ahora otro ejemplo: el de un edificio que, derribado parcialmente por un terremoto, se preste aún a una reconstrucción o anastilosis. En este caso, el aspecto no puede ser considerado sólo la superficie externa de los sillares, sino que éstos deberán permanecer como tales no sólo en la superficie; no obstante, la estructura interna del muro podrá cambiar para protegerse de futuros terremotos, e incluso la estructura interna de las columnas, si las hubiera, podrá ser sustituida, puesto que no se altera con ello el aspecto de la materia. Sin embargo, también aquí será menester una fina sensibilidad para asegurarse de que la estructura transformada no repercute en el aspecto.

Muchos errores funestos y destructivos se han derivado precisamente del hecho de no haber sido estudiada la materia de la obra de arte en su bipolaridad de aspecto y estructura. Una tenaz ilusión —que podría calificarse a efectos del arte de ilusión de inmanencia— ha hecho considerar como idénticos, por ejemplo, el mármol aún no extraído de la cantera y el que se ha convertido en estatua; mientras el mármol no extraído sólo posee su constitución física, el de la estatua ha sufrido la transformación radical de ser vehículo de una imagen, se ha constituido en historia por obra y gracia de la intervención del hombre, y entre su subsistencia como carbonato de calcio y su ser como imagen se ha abierto una distancia insalvable. Como imagen, se desdobla en aspecto y estructura, y presupone la estructura subordinada al aspecto. Así pues, si, por el solo hecho de haber identificado la cantera donde fue obtenido el material para un monumento antiguo, se considerase la posibilidad de extraerlo para una reconstrucción del mismo monumento, se trataría precisamente de una reconstrucción y no de una restauración. Y su pretensión no se justificaría por el hecho de que la

materia sea la misma: la materia no será en modo alguno la misma, si no es en cuanto convertida en historia por la intervención humana, y pertenecerá a ésta y no a aquella lejana época; y a pesar de ser químicamente la misma, será diferente, y por lo mismo llegaría a constituir un falso histórico y estético.

Otro error, aún arraigado entre algunos, y que igualmente deriva del insuficiente estudio sobre lo que representa la materia en la obra de arte, se encuentra en la concepción querida por el positivismo de Semper o de Taine, respecto a que la materia generaría o incluso determinaría el estilo. Es claro que tal sofisma tiene origen en la insuficiente distinción entre la estructura y el aspecto, y en la asimilación de la materia como vehículo de la forma, con la forma misma. Se llegaba a considerar, en definitiva, el aspecto que la materia asume en la obra de arte como función de la estructura.

En el polo opuesto, el haber descuidado el papel de la materia en la imagen, como sucede en las estéticas idealistas, ha sido ocasionado por no haberse reconocido la materia como estructura, llegando al mismo resultado de asimilar el aspecto a la forma pero disolviéndola como materia.

La distinción básica entre el aspecto y la estructura puede llegar a veces a una disociación tal, que el aspecto preceda paradójicamente a la estructura, pero sólo en aquellos casos en que la obra de arte no pertenezca a la categoría de las llamadas figurativas, como la poesía y la música, en las cuales, la escritura —que por lo demás no es propiamente el medio físico de esas artes, sino el intermediario— hace que el aspecto preceda, aunque sea en sentido simbólico, a la producción efectiva del sonido de la nota o de la palabra.

Otra concepción errónea de la materia en la obra de arte es la que limita ésta a la consistencia material de la que resulta la propia obra. Es concepción que parece difícil de rebatir, pero para ello basta contraponerle la noción de que la materia permite la expresión de la imagen, y que la imagen no limita su espacialidad al envoltorio de la materia transformada en imagen: pueden ser también considerados como medios físicos de transmisión de la imagen otros elementos intermedios entre la obra y el observador. Se sitúan entonces en primerísimo término la calidad de la atmósfera y de la luz. También una determinada atmósfera límpida y una cierta luz brillante pueden ser entendidas como el lugar mismo de manifestación de la imagen, con no menor importancia que el mármol, el bronce u otra materia. A partir de ahí sería insensato sostener que para el Partenón se utilizó solamente el pentélico como medio físico, porque no menos que el pentélico es materia la atmósfera y la luz en que se encuentra. Por ello, el traslado de una obra de arte de su lugar de origen solamente podrá estar motivado por la única y superior razón de su conservación.

3. La unidad potencial de la obra de arte

Precisados el significado y las delimitaciones que se han asignado a la materia como continente para la epifanía de la obra de arte, estudiamos ahora el concepto de unidad, al que hay que referirse necesariamente para definir los límites de la restauración.

Comenzaremos por establecer que la unidad constituida por la obra de arte no puede ser concebida como la unidad orgánica y funcional que caracteriza el mundo físico desde el núcleo atómico hasta el hombre. En este sentido, quizá bastaría con definir la unidad de la obra de arte como unidad cualitativa y no cuantitativa: sin embargo, eso no serviría para distinguir con nitidez la unidad de la obra de arte de la orgánico-funcional, por cuanto el fenómeno de la vida no es cuantitativo, sino cualitativo.

Debemos ahondar inicialmente en el carácter indiscutible de la atribución de una naturaleza unitaria a la obra de arte, y precisamente como una unidad que se refiere al *todo,* y no como la *unidad* que se constituye en una *totalidad.* Si en realidad la obra de arte no se concibiese como un todo, se habría de considerar como una totalidad, y en consecuencia, resultar compuesta de partes: de ahí se llegaría a un concepto geométrico de la obra de arte semejante al concepto geométrico de lo bello, y le sería aplicable la crítica a que este concepto —como el de lo bello— fue sometido ya por Plotino. De ese modo, si la obra de arte resultase compuesta de partes que fuesen una obra de arte cada una de por sí, en realidad deberíamos concluir que, o bien esas partes aisladamente no son tan autónomas como se requeriría, y la fragmentación tiene valor de ritmo, o bien que, en el contexto en que aparecen, pierden ese valor individual para ser reabsorbidas en la obra que las contiene. Es decir, o la obra de arte que las contiene es una recopilación y no una obra unitaria, o en otro caso las obras de arte aisladas diluyen su individualidad en el complejo en que están insertas, lo que las hace, a cada una por sí misma, una obra autónoma. Esta especial atracción que ejerce la obra de arte sobre sus partes, cuando se presenta compuesta de partes, es ya la negación implícita de las partes en cuanto constitutivas de la obra.

Pero póngase el caso de una obra de arte que efectivamente esté compuesta de partes, las cuales, tomadas cada una por sí sola, no tengan ninguna prevalencia estética particular que no sea la de un hedonismo genérico, vinculado a la belleza de la materia, a la pureza del corte, etc. Es decir, tomemos el caso del mosaico en lo que se refiere a la pintura, así como los elementos —ladrillos y sillares— respecto a la arquitectura. Sin extendernos ahora sobre el problema del valor de ritmo que puede ser buscado y utilizado por el artista en la fragmentación de la materia de que se sirve para formular la imagen —problema que para nosotros es aquí colateral—, queda el hecho de que, tanto las teselas musivarias como los sillares, una vez liberados de la concatenación formal que el artista les ha impuesto, permanecen inertes y no conservan huella efectiva alguna de la unidad en que habían sido organizados por el artista. Sería como leer palabras en un diccionario, las mismas que el poeta hubiera agrupado en un verso, y que, liberadas del verso, vuelven a ser grupos de sonidos semánticos y nada más.

Es, pues, el mosaico y la construcción hecha de piezas separadas, el caso que más elocuentemente demuestra la imposibilidad que presenta la obra de arte para ser concebida como una totalidad mientras que por el contrario debe constituir una unidad.

Pero una vez aceptada la «unidad del todo» para la obra de arte, habrá que preguntarse si esta *unidad* reproduce una unidad de carácter orgánico o funcional como la que se establece continuamente a través de la experiencia. A este respecto, las cosas que forman la naturaleza no subsisten como mónadas independientes: la hoja se remite a la rama, la rama al árbol; las patas y la cabeza que vemos cortadas en la carnicería todavía forman parte del animal, e incluso los trajes, al presentarse con las formas estereotipadas de la confección, se refieren inevitablemente al hombre. En la base de nuestra experiencia, y por ello en nuestro cotidiano estar en el mundo, persiste precisamente la exigencia de reconocer vínculos que conectan entre sí las cosas existentes, y de reducir al mínimo o eliminar las cosas inútiles, es decir, aquellas cuyos nexos con nuestra existencia son ignorados, o bien han perdido sentido. Es claro que esta conexión existencial de las cosas es función propia del conocimiento, y es el primer momento de la ciencia, pues en base a esta elaboración científica se establecen las leyes y se hacen posibles las previsiones. Por ello, nadie duda, si ve la cabeza de un corderillo en la mesa del carnicero, de que cuando estaba vivo tuviera cuatro patas.

Pero, en la imagen que formula la obra de arte, este modo de la experiencia aparece reducido únicamente a función cognoscitiva en relación a la capacidad figurativa de la imagen: cualquier postulado de integridad orgánica se disuelve. *La imagen es verdadera y únicamente aquello que aparece:* la reducción fenomenológica que sirve para profundizar en lo real se

convierte en la Estética en el axioma mismo que define la esencia de la imagen. Por ello, la imagen de un hombre del que se vea en una pintura sólo un brazo, posee sólo un brazo y no se puede percibir como mutilada por esto, porque en realidad no posee ningún brazo, ya que el «brazo-que-se-ve-pintado» no es tal brazo, sino una función semántica respecto al contexto figurativo que la imagen desarrolla. La suposición del *otro* brazo, es decir, del que no está pintado, ya no corresponde a la contemplación de la obra de arte, sino a la operación inversa de aquella por la que la obra de arte ha nacido, esto es, la reducción de la obra de arte a ser reproducción de un objeto natural, por lo cual el objeto natural allí representado, en este caso el animal-hombre, debería tener otro brazo.

Así pues, si bien en principio nadie puede estar convencido de lo contrario, es decir, que quien mira el retrato de un hombre al que sólo se ve un brazo instintivamente reproduce en sí la unidad orgánica de un hombre con dos brazos, en sentido contrario la recepción intuitiva y espontánea de la obra de arte se reproduce exactamente en el modo indicado por nosotros, limitando la substancia cognoscitiva de la imagen, o sea, su valor semántico, a aquello que ofrece la imagen y no a otra cosa. Podemos dar pruebas indirectas de esta observación. Piénsese en una persona que se encuentre una mano cortada, o bien una cabeza humana: dentro del horror que sentirá, no dudará ni por un instante que pertenecen a un individuo. Pero la representación en escultura de una mano aislada o de una cabeza, a menos que sea hecha para simular restos humanos, no sólo no suscitará ningún horror, sino que ni siquiera sugerirá el pensamiento que allí se representan partes de un organismo cortadas de ese organismo. Tanto es así que se necesitarán recursos especiales para que la representación escultórica de una cabeza aislada pueda interpretarse sin ambigüedad como una cabeza cortada del busto. La iconografía de San Juan Bautista o de San Dionisio lo demuestra.

Con ello puede documentarse que la unidad orgánico-funcional de la realidad existencial reside en las funciones lógicas del intelecto, mientras la unidad figurativa de la obra de arte se da *de una vez* con la intuición de la imagen como obra de arte.

Llegados a este punto tenemos dos proposiciones que se definen para establecer la clave de la restauración y así regular una praxis.

Habíamos concluido ya que la obra de arte goza de una singularísima unidad por la cual no puede considerarse compuesta de partes; en segundo lugar, que esta *unidad* no puede ser equiparada a la unidad orgánico-funcional de la realidad existencial. De ello se derivan dos conclusiones.

Por un lado, deducimos que la obra de arte, al no constar de partes, si está fragmentada físicamente, deberá continuar subsistiendo *potencialmente* como un todo en cada uno de sus fragmentos, y esta *potencialidad* será

exigible en una proporción directamente vinculada con la huella formal que ha sobrevivido a la disgregación de la materia en cada uno de los fragmentos.

Por otro lado, se infiere que, si la «forma» de cada obra de arte es indivisible, cuando la obra de arte resulte dividida, se deberá intentar desarrollar la potencial unidad originaria que cada uno de los fragmentos contiene, proporcionalmente a la supervivencia formal aún existente en ellos.

Con estos dos corolarios se viene a negar que pueda intervenirse por *analogía* en la obra de arte mutilada y reducida a fragmentos, porque el procedimiento por *analogía* exigiría como principio la equiparación de la unidad intuitiva de la obra de arte a la unidad lógica con que se piensa la realidad existencial. Aquello que se ha refutado.

En segundo lugar se establece la norma de que la intervención dirigida a rastrear la unidad originaria, desarrollando la unidad potencial de los fragmentos de aquel *todo* que es la obra de arte, debe limitarse a desplegar las sugerencias implícitas en los fragmentos mismos o localizables en testimonios auténticos sobre el estado originario.

Pero naturalmente, junto a esta norma, que se vincula con el inicio mismo de la acción de la restauración, aparecen las dos instancias, la histórica y la estética, que, contemplándose recíprocamente, deberán fijar el límite de aquello que puede ser el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, sin que se cometa un falso histórico o se perpetre una ofensa estética.

De todo ello se derivarán algunos principios que, por más que sean prácticos, jamás podrán considerarse empíricos.

El primero es que la reintegración debe ser reconocible siempre y con facilidad; pero sin que por esto haya que llegar a romper esa unidad que precisamente se pretende reconstruir. Por ello, la reintegración deberá ser invisible desde la distancia a la que la obra de arte ha de contemplarse, pero inmediatamente reconocible, y sin necesidad de instrumentos especiales, en cuanto se acceda a una visión apenas más próxima. En este sentido se contradice con muchos axiomas de la restauración llamada arqueológica, porque se afirma no sólo la necesidad de obtener la unidad cromático-luminosa de los fragmentos con la reintegración, sino que, donde la distinción entre zonas añadidas y fragmentos quede asegurada con una elaboración especial y duradera, no se excluye tampoco el uso de una misma materia ni de la pátina artificial, siempre que se trate de restauración y no de reconstrucción.

El segundo principio es relativo a la materia de la que resulta la imagen, la cual es insustituible únicamente donde colabore directamente a la figuración de la imagen, es decir, en cuanto es aspecto, pero no tanto en cuanto es estructura. De esto se deriva la mayor libertad de acción en lo

que se refiere a los soportes, las estructuras portantes, etc., aunque siempre en armonía con la instancia histórica.

El tercer principio se refiere al futuro: esto es, establece que cualquier intervención de restauración no haga imposibles eventuales intervenciones futuras, antes al contrario las facilite.

Sin embargo, con lo que precede no estaría agotada la cuestión, porque queda permanentemente abierto el problema de las lagunas, planteado por la propia exigencia que prohibe la reintegración de fantasía. Una cosa es desarrollar la capacidad figurativa del fragmento hasta permitir su enlace con el sucesivo aunque no sea contiguo, y otra es substituir el elemento figurativo desaparecido con una integración analógica. Por ello el problema de las lagunas permanece siempre inconcluso.

Una laguna, en lo que se refiere a la obra de arte, es una interrupción del tejido figurativo. Pero, contrariamente a lo que se cree, lo más grave respecto a la obra no es tanto lo que falta cuanto aquello que se inserta indebidamente. La laguna, de hecho, tendrá una forma y un color que no se relacionan con la figuración de la imagen representada; es decir, se inserta como un cuerpo extraño.

En este sentido, los análisis y las experiencias de la *Gestaltpsychologie* (psicología de la forma), nos ayudan muy eficazmente a interpretar el sentido de la laguna y a buscar los medios para neutralizarla.

La laguna, además con una conformación fortuita, se instala como *figura* respecto a un *fondo*, que entonces está representado por la pintura. En la organización espontánea de la percepción existe la relación institucional de figura y fondo, junto con la exigencia de simetría y con la de la forma más simple, con lo que se tiende a interpretar con el mínimo esfuerzo la complejidad de una percepción visual. Es, pues, un esquema espontáneo de la percepción establecer en una percepción visual una relación de figura y fondo. Esta relación es después articulada y desarrollada en la pintura según la espacialidad elegida para la imagen, pero cuando en el tejido de la pintura se produce una laguna, esta «figura» no prevista resulta convertida justamente en una figura a la que la pintura sirve de fondo; así pues, a la mutilación de la imagen se añade una *devaluación*, un retroceso a fondo de lo que precisamente nació como figura.

De los primeros intentos de establecer una metodología de la restauración que rechazase las reintegraciones de fantasía arrancó la primera solución empírica de la *tinta neutra*, dentro de los intentos iniciales de establecer una metodología de la restauración que rechazase las reintegraciones de fantasía. De ese modo se trataba de apagar esa aparición en primer plano de la laguna, intentando empujarla hacia atrás con una tinta lo más carente posible de tono. El método era honesto pero insuficiente. Además fue fácil notar que no existe tinta neutra, que cualquier presunta tinta neutra en

realidad influía la distribución cromática de la obra, porque con esta vecindad de los colores a la tinta neutra se apagaba el cromatismo de la imagen y se reforzaba la individualidad intrusa del tono de la laguna. Con ello parecía haberse llegado a una aporía.

Por nuestra parte, nos percatamos inmediatamente de que había que impedir que la laguna *entrara en composición* con los colores de la pintura, y por tanto, que apareciera siempre en un nivel distinto del propio de la pintura: o por delante, o por detrás. De hecho, habíamos partido de la observación obvia de que, si aparece una mancha en un cristal colocado delante de una pintura, esta mancha, aunque corta la visibilidad de lo que está debajo casi como si fuera una laguna, permite percibir la continuidad de lo pintado por detrás de ella, ya que es percibida en un nivel diferente al de la superficie de la pintura. Por ello, si consiguiéramos dar a la laguna una coloración que en vez de armonizar o no sobresalir de los colores de la pintura, destacase violentamente de ellos en el tono y la luminosidad o incluso en el cromatismo, la laguna funcionaría como la mancha en el cristal: haría percibir la continuación de la pintura por debajo de ella. Este criterio fue aplicado para los difíciles fondos de la *Anunciación* de Antonello de Palazzolo Acreide: las lagunas aparecen como manchas por encima de la pintura. No era todavía la solución óptima, pero en todo caso, mejor que las precedentes. En realidad, para mejorarla bastó aplicar a la laguna el principio de la diferencia de nivel (donde el equilibrio del color lo permita), trabajando de modo que la laguna como *figura* a la que la pintura hace de fondo funcione como fondo sobre el que la pintura es figura. Entonces la irregularidad casual de la laguna tampoco incide tan violentamente sobre el tejido pictórico, y, sin retrotraerlo hacia el fondo, se constituye como una parte de la materia-estructura convertida en aspecto. De esta manera, las más de las veces es suficiente dejar a la vista la madera o la tela del soporte para obtener un resultado limpio y agradable, sobre todo porque se rompe cualquier ambigüedad respecto a la aparición violenta de la laguna como figura. En tal sentido, incluso el color, retrasado al nivel de fondo, cubre pero no colabora, no entra directamente en composición con la distribución cromática de la superficie pictórica.

Esta solución, aunque discurrida intuitivamente, recibió el aval y la explicación de la *Gestaltpsychologie*, en cuanto que precisamente aprovecha un mecanismo espontáneo de la percepción.

4. El tiempo respecto a la obra de arte y la restauración

Establecida ya la peculiar estructura de la obra de arte como unidad, y habiendo analizado de qué modo y hasta qué punto es posible la reconstrucción de su unidad potencial, que es el imperativo mismo de la instancia estética en relación a la restauración, conviene profundizar desde el punto de vista de la instancia histórica en el examen del tiempo en relación a la obra de arte.

Es cosa ya aceptada que una distinción de las artes en el tiempo y en el espacio es provisional e ilusoria, en cuanto que tiempo y espacio constituyen las condiciones formales de cualquier obra de arte y aparecen estrechamente fundidos en el ritmo que configura la forma.

Sin embargo, el *tiempo*, además de como estructura del ritmo, se encuentra en la obra de arte en tres momentos diversos, no ya bajo el aspecto formal, sino en el fenomenológico, cualquiera que sea la obra de arte de que se trate. Es decir, en primer lugar, como *duración* de la manifestación de la obra de arte mientras está siendo formulada por el artista; en segundo lugar, como intervalo que se interpone entre el final del proceso creativo y el momento en que nuestra conciencia actualiza dentro de sí la obra de arte; en tercer lugar, como *instante* de esta irrupción de la obra de arte en la conciencia.

Estas tres acepciones del *tiempo* histórico en la obra de arte están lejos de aparecer siempre presentes y perceptibles en quien se aproxima a la obra de arte; por el contrario, generalmente se tiende a confundirlas, o a substituir con la noción temporal del tiempo histórico de la obra entendido globalmente el tiempo extratemporal que, en cuanto forma, la obra de arte materializa.

La confusión más fácil es la que tiende a identificar el tiempo de la obra de arte con el presente histórico en que, bien el artista, o el observador, o ambos, se encuentran. Cuando se enuncia este sofisma, parece imposible que pueda tener lugar, pero sin embargo corresponde a una actitud paralogística cuasi innata y que no repele al buen sentido. Por lo demás, en la

base del sofisma subyace evidentemente la negación implícita de la autonomía del arte. Se presume, pues, que por el hecho de que, por ejemplo, Giotto pintó composiciones que son universalmente consideradas obras de arte, y además admiradas ya en el tiempo del propio Giotto, estas obras *representan* indiscutiblemente la época en que Giotto vivió, en el sentido de que la época explicaría mejor a Giotto que Giotto a su época. En esta burda pretensión resulta obviamente implícita una confusión de los dos momentos sustantivos del proceso creativo: en el primero, que lleva a la individualización simbólica del objeto[1], el artista hará o no confluir en su incuestionable elección, gustos y preocupaciones, teorías e ideologías, aspiraciones y conspiraciones que puede tener en común con su época. Será cuestión suya. Pero cuando pase a la formulación de aquel objeto, tan individual y secretamente concebido, los condicionantes externos que confluyeron en el objeto configurado no se mantendrán realmente, o lo harán como el insecto que quedó encerrado en la gota de ámbar. El tiempo en que el artista vive podrá reconocerse o no en su obra, pero la validez de ésta no crecerá ni disminuirá un ápice por ello.

En el momento de la reasunción actual por la conciencia de la obra de arte, haya sido ésta formulada pocos instantes o cien siglos atrás, si se pretende que la obra sea sentida en una actualidad participativa distinta de la que únicamente le compete, o sea, ser un eterno presente, querrá decir que se someterá la obra a hacer las veces de estímulo: se producirá lo que algunos denominan *interpretación sugestiva*, en la que no será suficiente, pues, con que la obra de arte llegue a irrumpir en el ápice de la conciencia, instante que se sitúa en el tiempo histórico, sino que se identifica también con el presente extratemporal de la obra. Se exigirá a la obra descender del pedestal, soportar el peso del tiempo en que vivimos, en la misma coyuntura existencial de la que precisamente su contemplación debería sustraernos. Así pues, si se trata de una obra de arte antigua, se le exigirá una actualidad que puede ser sinónimo de moda, o servir como intento de devolverle unos fines que, sean cuales fueren, siempre serán extraños a la forma, a la cual no competen fines de ninguna especie. Así se han producido las fortunas y las desgracias de Giotto o de Rafael, de Correggio o de Brunelleschi, a lo largo de los siglos; y las negaciones absolutas como las exaltaciones extremas que se han ido sucediendo con el tiempo. Estas alternancias no son por cierto indignas de la historia, sino precisamente son historia e historia de la cultura, entendida como gusto actual, selección interesada, y por lo tanto, para ciertos objetivos y en consonancia con determinado pensamiento.

Esta historia será desde luego legítima e indiscutiblemente útil; podrá

[1] Para todo lo que se refiere a la teoría de la creación artística, en sus momentos esenciales de la constitución del objeto y de la formulación de la imagen, nos remitimos a nuestro *Carmine o della Pittura*, Vallecchi, Florencia, 1947; Einaudi, Turín, 1962.

ser campo de consideraciones muy valiosas para los efectos de la lectura misma de la forma, pero no será historia del arte. Porque la historia del arte es la historia que se remite, si bien en la sucesión temporal de las expresiones artísticas, al momento extratemporal del *tiempo* que se encerró en el ritmo; mientras que esta historia del gusto es historia del *tiempo temporal* que recoge en su flujo la obra de arte conclusa e inmutable.

No obstante, la confusión entre tiempo extemporáneo o interno de la obra de arte y tiempo histórico del observador se hace más grave y perjudicial cuando se produce —y se produce casi siempre— respecto de las obras del propio momento en que vivimos; para éstas parece legítima e indiscutible esa consustancialidad con las aspiraciones, los fines, la moralidad y la sociedad de la época, o de una cierta parte de ella, identificación que sólo debe reconocerse como legítima, aunque no indiscutible, si fue considerada por el artista como premisa al acto de individualización simbólica del objeto. De cualquier forma, fuera de esa esfera exterior del proceso creativo, no puede investigarse ni exigirse más al artista moderno que al antiguo.

Pero hemos visto que el *tiempo* se inserta también en un segundo momento que es representado como el intervalo que se extiende entre el final del proceso creativo, o sea, de su formulación conclusa, y el momento en que esa formulación va a irrumpir en la conciencia actual del observador.

Podría parecer, sin embargo, que este lapso de tiempo no tendría que incluirse en la consideración de la obra de arte como objeto estético, en cuanto que la obra de arte es inmutable e invariable a menos de convertirse en una obra distinta, y por lo tanto, todo el tiempo transcurrido entre su conclusión y su nueva actualidad no incide, sino que se desliza sobre la realidad de la obra. Esta consideración que podría parecer irrebatible, no lo es, en cuanto que no tiene en cuenta la *entidad física* de la que necesita servirse la imagen para acceder a la conciencia. La *entidad física* puede ser mínima, pero siempre subsiste, incluso donde virtualmente desaparece. Se objetará, por ejemplo, que una poesía, si se lee con los ojos y no en voz alta, no tiene necesidad de medios físicos, por cuanto la escritura es únicamente instrumento convencional para indicar ciertos sonidos, así que, en teoría, también se debería poder constituir como poesía una serie de signos cuya pronunciación se ignora y sólo se conoce el significado. Pero sería una falacia. La ignorancia del sonido a que corresponde el signo, no implica que el *sonido* sea superfluo en la concreción de la imagen poética, la cual no quedará menos disminuida en su capacidad figurativa que lo que sucede con aquellas composiciones célebres de la pintura antigua, de las que se conoce la descripción pero no la imagen.

La exigencia del sonido subsiste, y el sonido, incluso aunque no sea emitido, vive en la imagen de la lengua en su conjunto, que todo parlante

posee en potencia y va materializando en sí poco a poco. Ahora bien, en esta materialización que puede ser tácita, tiene gran importancia el lapso de tiempo que ha transcurrido entre el momento en que la poesía fue escrita, y la lengua se pronunciaba de una cierta manera, y el tiempo en que la poesía es leída, y no se pronunciará ya del mismo modo, dado que sólo las lenguas muertas, fijadas artificiosamente en la pronunciación y en el léxico, pueden considerarse estables en el tiempo; y en rigor, ni siquiera éstas, ya que la influencia de la pronunciación se producirá también sobre ellas, si bien en menor medida. A quien tachase de excesivamente sutiles estas observaciones, bastará traer a la memoria las fases de la pronunciación del francés, por lo que no decimos *chanson de geste,* pero tampoco pronunciamos Pascal al modo de Pascal; o también el español, en que el distinto valor de la *jota* altera profundamente la lectura de la prosa y la poesía del seiscientos.

Así pues, también para las obras que podrían parecer más resguardadas del tiempo, las poesías, pasa el tiempo e incide no menos que sobre los colores de las pinturas o las tonalidades de los mármoles.

Ni siquiera queda al margen la música, donde los instrumentos antiguos se han modificado de tal manera por el sonido, y aún más por el diapasón, que probablemente el sonido con que un órgano actual interpreta a Bach, o incluso un violín antiguo pero con cuerdas metálicas a Corelli o Paganini, no sea más que aproximativo.

En este sentido, si bien la consideración del tiempo transcurrido se planteará inmediatamente después del momento que alumbra la irrupción de la obra de arte en la conciencia, tal consideración no será puramente histórica, sino que se integrará indefectiblemente en el juicio que damos a la obra de arte y ciertamente no lo iluminará de modo superfluo o marginal, igual que no es marginal ni superfluo conocer la variaciones y las fluctuaciones de significado sufridas por las palabras a través de los siglos.

Llegados a este punto, se podría asimismo plantear de qué puede servir esta disquisición para una teoría de la restauración; pero la respuesta es inmediata y evidente. Era necesario establecer los momentos que caracterizan la inserción de la obra de arte en el tiempo histórico, para poder definir en cuál de estos momentos se pueden producir las condiciones necesarias para esa intervención peculiar que se denomina restauración, y en cuál de ellos es lícita tal intervención.

Es claro que no se podrá hablar de restauración durante el período que va desde la génesis del objeto a su formulación acabada. Si pareciera haber habido restauración, puesto que la operación se habría producido sobre una imagen a su vez concluida, en realidad, vendría a tratarse de una fusión de la imagen en otra imagen, de un acto sintético y creativo que desautoriza la primera imagen y la encierra en una nueva.

Sin embargo, no faltará, y de hecho no ha faltado, quien ha querido incorporar la restauración en la íntima e irrepetible fase del proceso artístico. Constituye la herejía más grave de la restauración: es la restauración de fantasía.

Aun cuando pueda parecer un tanto absurdo, se podría intentar que la restauración incidiera en el lapso de tiempo entre la conclusión de la obra y el presente; también esto se ha hecho y tiene un nombre. Es la restauración de restitución *, que pretende abolir ese lapso de tiempo.

Si en este punto nos referimos por último a la restauración llamada arqueológica, que, aunque laudable por lo respetuosa, no realiza la aspiración fundamental de la conciencia en relación a la obra de arte que es reconstruir su unidad potencial, sino que si acaso representa su primera operación, a la que forzosamente deberá limitarse el trabajo de restauración sólo cuando los restos de lo que fue una obra de arte no consientan una reintegración plausible, se constatará entonces que no puede haber oscilación ni duda sobre el camino a escoger, puesto que no existen otros fuera del indicado y los rechazados.

Por tanto, no será menester mayor insistencia para afirmar que el único momento legítimo que se ofrece para la acción de la restauración es el del presente mismo de la conciencia observadora en que la obra de arte está en el momento y es presente histórico, aunque sea también pasado y esté en la historia so pena de no pertenecer en caso contrario a la conciencia humana. La restauración, para representar una operación legítima, no deberá concebir el tiempo como algo reversible, ni la abolición de la historia. La acción de la restauración, además, y por la misma exigencia que impone el respeto a la historicidad compleja que compete a la obra de arte, no deberá plantearse como secreta y casi fuera del tiempo, sino ofrecer los medios para ser delimitada como evento histórico que es, por el hecho de ser una acción humana y de insertarse en el proceso de transmisión de la obra de arte hacia el futuro. En la actuación práctica, esta exigencia histórica deberá traducirse no sólo en la diferenciación de las zonas reintegradas, ya explicitada en razón del restablecimiento de la unidad potencial, sino también en el respeto a la pátina, que puede concebirse como la propia sedimentación del tiempo sobre la obra; además, en la conservación de testigos del estado precedente a la restauración, y asimismo de partes no coetáneas que representan el propio transcurrir de la obra en el tiempo. Naturalmente, para esta última exigencia no se puede dar más que el enunciado general, ya que es cuestión que se ha de valorar caso por caso, y nunca a despecho de la instancia estética que es siempre prioritaria.

---

* En italiano, «restauro di ripristino», concepto que resulta más preciso y significativo que su traducción española (*N. del T.*).

Por lo que se refiere a la pátina, si bien es cuestión que en la práctica será examinada y resuelta en cada ocasión, exige no obstante una sustentación teórica que, como aspecto capital para la restauración y la conservación de las obras de arte, la arranque del dominio del gusto y de lo opinable.

5. La restauración según la instancia de la historicidad

Con los capítulos precedentes resulta ya delineada la teoría fundamental de la restauración. Sin embargo, en la exposición de los principios que deben regir la restauración y la intervención concreta del restaurador, queda aún por llenar un hueco que corresponde a lo que jurídicamente estaría representado por la reglamentación. Dando por sentado que en restauración, bien sea por el propio concepto de la obra de arte como un *unicum*, o bien por la singularidad irrepetible de los hechos históricos, cada caso será un caso aparte y no un elemento de una serie de características similares, sin embargo, podrán establecerse algunos grupos genéricos de obras de arte, precisamente en base al sistema de relaciones por el que una obra de arte lo es, en cuanto monumento histórico y en cuanto forma.

En el paso de la norma a su aplicación, estas agrupaciones deben servir de punto de referencia, del mismo modo que, para la aplicación de la norma jurídica, el instrumento viene dado por la reglamentación. Por otro lado, estos puntos de referencia reunirán un cierto número de casos individuales sobre la base de características lo más generales posible, que servirán no tanto como norma cuanto como sustrato hermenéutico para la aplicación de la norma propiamente dicha. En tal sentido, es necesario iniciar la exposición partiendo de la exigencia histórica referida a la obra de arte en cuanto objeto susceptible de restauración.

Puesto que la obra de arte es en primer lugar un resultado del quehacer humano, y en cuanto tal no debe depender para su reconocimiento de las alternancias del gusto o de la moda, se supone en principio una prioridad a la consideración histórica respecto a la estética. Así pues, en cuanto monumento histórico debemos iniciar la consideración precisamente desde el límite extremo, es decir, desde aquel en que el sello formal impreso a la materia pueda haber desaparecido prácticamente, y el propio monumento estar casi reducido a un residuo de la materia de que fue compuesto. Así pues, examinaremos las modalidades de la conservación de las ruinas.

Sin embargo, se equivocaría quien creyera que de la realidad efectiva

de la ruina podrían extraerse las leyes de su conservación, ya que con el concepto de ruinas no se define una pura realidad empírica, sino que se enuncia un calificativo que compete a todo lo que sea considerado simultáneamente bajo el ángulo de la historia y de la conservación; es decir, no se refiere sólo y estrictamente a su consistencia en el presente, sino a su pasado, del que obtiene su único valor esa presencia actual, en sí misma carente o escasísima de valor, y al futuro, respecto al cual debe ser asegurada su pervivencia; en definitiva, en cuanto vestigio o testimonio de la actividad humana y punto de partida de la acción de la conservación. Por ello, sólo podrán considerarse ruinas aquellas cosas que den testimonio de un tiempo humano, incluso aunque no se relacionen a una forma perdida y recibida por la obra humana. En tal sentido, no podría denominarse ruina el carbón fósil como testimonio de una flora prehumana, o el esqueleto de un animal antediluviano, pero sí lo será el roble seco a cuya sombra estuvo Tasso, o, si aún existiese, y estuviese deteriorada, la piedra con que David mató a Goliat. Ruina será, pues, todo lo que da testimonio de la historia del hombre, pero con un aspecto bastante diferente y hasta irreconocible respecto al que tuvo primitivamente.

Con todo, esta definición en el pasado y en el presente quedaría manca si el peculiar modo de existencia que se individualiza en las ruinas no se proyectase en el futuro, con la implícita deducción de su conservación y de la transmisión de tal testimonio histórico. De ello resulta que la obra de arte reducida al estado de ruina ve depender su conservación como ruina fundamentalmente del juicio histórico que la envuelve; de ahí su equiparación en el plano práctico con los productos de la actividad humana que no pertenecieron al ámbito del arte, los cuales, aun habiendo perdido su funcionalidad, todavía mantienen al menos una parte de su potencial histórico, lo que en la obra de arte, con el deterioro de sus aspectos estéticos, aparece en cambio como el resultado de una desclasación. Por ello, la restauración, cuando se refiere a las ruinas, no puede ser más que consolidación y conservación del *statu quo*, pues en otro caso la ruina no sería tal, sino una obra que todavía contendría una implícita vitalidad, suficiente para emprender una reintegración de la unidad potencial originaria. La declaración del calificativo de ruina va entonces íntimamente unida al grado primario de restauración, que se identifica como restauración preventiva, es decir, mera conservación y salvaguardia del *statu quo*; representa un reconocimiento que excluye implícitamente la posibilidad de cualquier otra intervención directa que no sea la protección cautelar y la consolidación de la materia, pues en la calificación de ruina ya se expresa el juicio de equiparación entre la ruina de la obra de arte y la ruina puramente histórica, que lógicamente se sitúan a la par una de otra.

Junto a la intervención directa así delimitada, hay después una inter-

vención indirecta que se refiere al espacio-ambiente de la ruina, y que para la arquitectura se convierte en un problema urbanístico, y para la pintura y la escultura, en un problema de presentación y de ambientación. Pero, puesto que es cuestión relativa al «espacio» de la obra de arte, será objeto de un análisis posterior.

Todo esto no es obvio, dado que es tenaz y recurrente la ilusión de hacer surgir de nuevo la forma en la ruina. No basta con saber cómo era la obra antes de convertirse en ruina, aunque sea con la más amplia y detallada documentación. La reconstrucción, la restitución de su aspecto originario, la copia, no pueden ni siquiera tratarse en cuestión de restauración, pues exceden de ella para entrar únicamente en el campo de la legitimidad o no de reproducir en frío los procedimientos de la formulación de la obra de arte.

De cuanto antecede resulta que, si es fácil hacer extensivo a las ruinas de un monumento histórico el mismo respeto que a las ruinas de una obra de arte, mientras tal respeto se explicite únicamente en la conservación y la consolidación de la materia, no es en cambio tan fácil definir cuándo en la obra de arte se desvanece la propia obra de arte y aparece la ruina. En el caso de la iglesia de Santa Clara en Nápoles, bombardeada e incendiada en la última guerra, se consideró oportuno mantenerla sólo como una ruina, por el hecho de haber aparecido los vestigios de la iglesia gótica angevina; pero, precisamente porque los restos aparecidos parecían conspicuos, el problema debía plantearse desde el punto de vista que veremos después en nuestro análisis del concepto de ruina bajo la exigencia de la condición artística; desde esta perspectiva habría que considerar —y lo consideraremos— si la evocación del estado original de la iglesia hubiera resultado más eficaz con su conservación en forma de ruina histórica que con su reconstrucción. Para la doble instancia de la historicidad y de la condición artística, no es necesario llevar el restablecimiento de la unidad potencial de la obra hasta el punto de destruir su autenticidad, es decir, superponer una nueva realidad histórica falsa, absolutamente prevaleciente, a la antigua.

Por el momento, debemos limitarnos a aceptar en las ruinas el vestigio de un monumento histórico o artístico que sólo pueda mantenerse como lo que es, y donde la restauración, por tanto, únicamente puede consistir en su conservación, con los procedimientos técnicos que exija. La legitimidad de la conservación de las ruinas radica, pues, en el juicio histórico que se les otorga como testimonio mutilado, pero aún reconocible, de una obra o un hecho humano.

Así pues, con las ruinas iniciamos también el estudio de la obra de arte a los efectos de su restauración desde el nivel más inferior, más allá del cual la materia que en un momento dio forma a la obra de arte se ha convertido en material grosero. Por eso, es también el primer grado de la restaura-

ción, la cual, al tener que dirigirse a la obra de arte no en el tránsito de su fabulación interior a su manifestación, sino como ya exteriorizada y en el mundo, debe comenzar precisamente allí donde la obra de arte termina, es decir, desde ese momento límite (y es límite tanto en el espacio como en el tiempo) en que la obra, reducida a escasos restos de sí misma, está a punto de caer en lo informe.

Sin embargo, el caso de las ruinas no es el único en que también se sitúan en el mismo plano de la conservación de la obra de arte obras que no lo son, y que ni siquiera representan un producto del quehacer humano. Se da el caso de las llamadas bellezas naturales, que, si bien requieren un examen aparte, dada la riquísima casuística que presentan, al menos por ahora merecen ser incluidas entre los casos en que la restauración, como restauración preventiva y como intervención conservadora, debe ser extendida también a lo que no es producto del quehacer humano, pero cuya consideración, en lo referente al juicio, deriva de una asimilación con la obra de arte. El respeto de un paisaje, la salvaguardia de un determinado panorama, la integridad de ciertas perspectivas naturales vinculadas a una cultura concreta (bosque, prado, tierras de cultivo), tomados sobre la base analógica de una aspiración formal, configurada en estos aspectos naturales por una particular conciencia histórica e individual, constituyen otros tantos casos de oportuna extensión del concepto de restauración preventiva y de conservación a algo que subsiste de hecho, aunque su aspecto no sea fruto (o lo sea sólo parcialmente) del quehacer humano.

Es evidente que, del mismo modo que esta exigencia de conservación no es ajena a la instancia estética, no lo es tampoco a la instancia histórica, en cuanto que lo que se quiere conservar y preservar no es un fragmento de naturaleza en sí y por sí, sino aquel fragmento —haya o no intervención de las modificaciones humanas— tal como ha sido contemplado, es decir, aislado del contexto, presentado y propuesto como aspiración a la forma por parte de la conciencia humana. Del mismo modo que hasta la época de Mme. de Staël se consideró horrible el paisaje montañoso de Suiza, la campiña romana en su desolada amplitud no tuvo partidarios antes del Romanticismo que así asumía cierto clasicismo, mientras que en la época del auténtico paisaje clásico, desde Poussin al primer Corot, lo bello de la campiña romana fueron sus singulares arboledas, los montes y la atmósfera vasta y profunda, los lagos inmóviles, las ruinas de los acueductos y los templos. Por tanto, la conservación de tales aspectos debe hacerse en atención a la instancia histórica más que a una valoración actual de ellos mismos, y, si se exige así, no es por referencia a algo presente, sino a una fase histórica del gusto; ése es el motivo por el que había que hablar de ello aquí.

Volviendo al ámbito propio de la obra de arte, y continuando ya el

examen según la exigencia de la historicidad, se presenta ahora el doble problema de la conservación o la eliminación de los elementos añadidos en la obra; y en segundo lugar, el del mantenimiento o la supresión de partes que hayan sido rehechas. Puesto que pudiera parecer que, al pasar de la obra de arte reducida a ruinas a la que ha sufrido adiciones o reconstrucciones, es imposible mantenerse única y estrictamente bajo la instancia histórica, advertimos que en realidad no se intenta resolver el mismo problema de dos maneras distintas, sino exclusivamente discutir la legitimidad o no de la conservación o de la eliminación de los añadidos y las reconstrucciones desde el punto de vista histórico; ver hasta qué punto se impondrá la razón histórica o la razón estética, y buscar al menos una línea sobre la que conciliar una eventual discrepancia entre ambos.

Planteándonos el problema de la legitimidad de la conservación o la eliminación, ya hemos superado evidentemente el obstáculo de quien creyera que no puede fundamentarse la legitimidad de la conservación de otro modo que no sea el del testimonio histórico, puesto que, si así fuera, tendría que respetarse incondicionalmente tanto el bárbaro ataque de un desaprensivo como la reparación artística y no restauradora que una obra de arte haya recibido en el transcurso de los siglos. Realmente no hay que excluir que ni una ni otra puedan ser respetadas. Pero, como la obra de arte se presenta con la bipolaridad de su virtualidad histórica y estética, la conservación o la supresión no podrán llevarse a cabo ni a despecho de una ni a espaldas de la otra.

Por lo tanto, en función de la instancia histórica, debemos plantear en primer lugar el problema de si es legítimo conservar o eliminar el eventual añadido que una obra de arte haya recibido; es decir, independientemente del hecho de que el juicio estético sólo pueda ser positivo o bien conservando o bien levantando el añadido, si es legítimo mantenerlo o eliminarlo desde el punto de vista histórico estrictamente. Todo lo cual nos lleva a analizar en primer lugar el concepto de añadido desde esta perspectiva.

Desde el punto de vista histórico, las adiciones sufridas por una obra de arte no son más que nuevos testimonios del quehacer humano y, por tanto, de la historia; en este sentido lo añadido no se diferencia del núcleo originario y tiene idéntico derecho a ser conservado. Por el contrario, su eliminación, si bien es también resultado de una actuación, y como tal se inserta igualmente en la historia, en realidad destruye un documento y no se documenta a sí misma, por lo que conduciría a la negación y destrucción de un acontecer histórico y a la falsificación del dato. De ello deriva que históricamente sólo es legítima la conservación incondicional del añadido, mientras su eliminación ha de justificarse siempre, y en todo caso debe ser realizada de tal manera que deje huella de sí misma y en la propia obra.

De aquí se deduce que lo que debe considerarse habitual es la conserva-

ción del añadido, y lo excepcional, su eliminación. Todo lo contrario de lo que el empirismo decimonónico aconsejaba para las restauraciones.

Podría objetarse que hay un añadido que no representa *necesariamente* producto de un acto, y es esa alteración o superposición que se conoce con el nombre de pátina. Se ha dicho *no necesariamente*, porque es indudable que el artista también podría haber contado con un cierto *asentamiento* que el tiempo habría de producir en la materia de los colores, del mármol, del bronce o de las piedras; en este caso es indiscutible que la conservación y la eventual reintegración de la pátina forman parte intrínseca del respeto a esa unidad potencial de la obra de arte que la restauración se propone.

Pero debemos plantearnos también el caso de la obra de arte en la que el artista no haya previsto *necesariamente* el envejecimiento como un modo de completar su obra en el tiempo, como un acabado a distancia. El problema queda planteado en este punto, pero no puede resolverse íntegramente en función del criterio histórico, dado que aquí prevalece la exigencia estética. Sin embargo, desde el punto de vista histórico debemos reconocer que es un modo de falsificar la historia si los testimonios históricos son privados, por decirlo así, de su antigüedad, es decir, si se obliga a la *materia* a adquirir una frescura, un perfil nítido, una evidencia tal que contradiga la antigüedad que testimonia. Tal preponderancia de la materia sobre la actividad del hombre que le ha dado forma no puede ser admitida por la conciencia histórica, puesto que la obra tiene valor por la actividad humana que la ha conformado y no por el valor intrínseco de la materia, hasta el punto de que incluso el oro y las piedras preciosas reciben nuevo valor cuando han sido trabajadas por la mano del hombre. Desde el punto de vista histórico, pues, la conservación de la pátina no sólo es admisible, sino taxativamente exigida, como ese particular oscurecimiento que la materia nueva sufre a través del tiempo y que es por tanto testimonio del que ha transcurrido.

Se podría pensar que el problema no cambia mucho respecto a las reconstrucciones. También una reconstrucción testimonia una intervención del hombre, y asimismo viene a dar fe de un momento de la historia. Pero una reconstrucción no es lo mismo que un añadido. Lo añadido puede *completar*, o ampliar, sobre todo en una arquitectura, funciones diferentes de las iniciales; con el añadido no se recalca, sino más bien se desarrolla o se injerta. Por el contrario, la reconstrucción intenta conformar nuevamente la obra, intervenir en el proceso creativo de manera análoga a como se produjo el originario; pretende refundir lo viejo y lo nuevo de tal forma que no se distingan, y abolir o reducir al mínimo el intervalo de tiempo que separa estos dos momentos. La diferencia, por tanto, es ostensible.

El objetivo explícito o implícito de la reconstrucción es siempre hacer

desaparecer un lapso de tiempo, bien sea porque la última intervención en fecha, en la que consiste la reconstrucción, quiera asimilarse al tiempo mismo en que nació la obra, o bien porque pretenda refundir completamente en la actualidad de la reconstrucción ese mismo tiempo anterior. Tenemos, por tanto, en cuanto a la instancia histórica, dos casos absolutamente opuestos: es decir, mientras el primero —aquel en que la intervención última en fecha pretende ser retrotraída cronológicamente— representa un falso histórico y no puede ser admisible jamás; el segundo caso —aquel en que la reconstrucción intenta absorber y refundir sin dejar huellas la obra preexistente—, *si bien no entra en el ámbito de la reconstrucción*, puede ser perfectamente legítimo incluso históricamente, porque es siempre testimonio auténtico del presente de un quehacer humano, y como tal, un indudable monumento histórico.

Si volvemos, pues, a la alternativa de la conservación o la eliminación desde la perspectiva histórica, consideraremos oportuno que un monumento sea devuelto, en lo posible, al estado imperfecto en que haya quedado a través del proceso de la historia y que reactualizaciones arbitrarias hayan completado, mientras habrá que respetar siempre la *nueva* unidad que, independientemente de la veleidad de las reconstrucciones, haya alcanzado la obra de arte con una refundición que, cuanto más se acerque al arte, en mayor medida constituirá también materia de historia y testimonio cierto.

Por ello, el añadido será tanto peor cuanto más se aproxime a la reconstrucción, y la reconstrucción será tanto más aceptable cuanto más se aleje de la adición y tienda a constituir una unidad nueva sobre la antigua.

Sin embargo, se podrá añadir que las reconstrucciones, por pésimas que sean, también constituyen en sí mismas documentos, aunque sea de un error de la actividad humana, y siempre pueden formar parte de la historia del hombre como tales equivocaciones; por ello no deberían ser destruidas o eliminadas, sino como mucho aisladas. La cuestión podría parecer históricamente aceptable, si no fuera porque en realidad se genera una convicción de inautenticidad, de falsedad respecto al conjunto de la obra, a partir de la cual se pone en cuestión la propia veracidad del monumento en cuanto monumento histórico, cosa que, sin embargo, no puede permitir la crítica filológica. En segundo lugar, tal exigencia de conservación integral de todos los estadios por los que ha pasado la obra, no deberá contravenir la instancia estética. Desde esta perspectiva se analizará en el apartado siguiente.

6. La restauración según la instancia estética*

Hemos visto que *ruina* no es cualquier resto material, ni siquiera cualquier vestigio de un producto de la actividad humana, sino que la designación técnica de *ruina*, por lo que hace a la restauración, requiere implícitamente el reconocimiento y la exigencia del desarrollo de una acción para su conservación. Este concepto técnico de *ruina* ha sido establecido por nosotros en relación a la *historicidad*, y como el punto más remoto a que podríamos acceder en el ámbito de la acción de la restauración respecto a algo que fuese consecuencia de la actuación humana. Estrictamente planteado nuestro argumento, no podía establecer como primera condición que esta reliquia relacionada con la actividad humana fuese además una obra de arte. Bajo esta segunda instancia debemos analizarlo ahora. Sin embargo, apenas propuesto, tal análisis resulta superfluo en el sentido de que en rigor parecería que, en cuanto quedasen vestigios de arte en un producto de la actividad humana, aunque estuviera mutilado, no debería hablarse de ruina; y que al contrario, si tales vestigios se han perdido de hecho, ya no puede ser incumbencia de lo artístico, sino únicamente de lo histórico; por eso, la cuestión de la *ruina* no podrá ser planteada sin una íntima contradicción. Puntualicemos inmediatamente que tal rigor sería extremado, porque desde el punto de vista estético no estamos obligados a definir el *área* conceptual de la *ruina* con el mismo criterio que desde el punto de vista histórico, en cuanto que, para nosotros, será estéticamente una *ruina* cualquier resto de una obra de arte que no pueda ser devuelto a su unidad potencial sin que la obra se convierta en una copia o una falsificación de sí misma. Y también sería absurdo pedir una aproximación mayor al respecto, puesto que en materia donde cada caso es único y singular, como lo es la obra de arte, no se puede pensar en convertir un juicio cualitativo en cuantitativo y aspirar en consecuencia a la certeza matemática de la tabla pitagórica.

---

* *Bolletino dell' Istituto Centrale del Restauro,* 13, 1953, pp. 1-8.

Entre los ejemplos más típicos de ruinas que no pueden ser reintegradas, pero que posiblemente *deben* ser conservadas, pueden citarse las esculturas del Palazzo Bevilacqua y de la Madonna di Galliera en Bolonia; la *Venus Marina* del Museo de Rodi; los frescos de Ospedale del Ceppo de Prato; los frescos del Sodoma, del Sasetta y de Sano di Pietro en Porta Romana y Porta Pispini en Siena; los frescos de la Logetta del Bigallo en Florencia, etc.

Pero el concepto de *ruina* desde el punto de vista artístico presenta complicaciones que no pueden obviarse, como es la eventualidad de que la ruina se integre en un determinado complejo monumental o paisajístico, o bien defina el carácter de un lugar. Esto, que puede parecer una excepción meramente empírica y ocasional, en realidad no lo es, puesto que a la delimitación negativa del concepto de *ruina* como resto de una obra de arte que no puede ser devuelta a su unidad potencial, se contrapone la definición positiva de ser fragmento de una obra de arte que, sin poder alcanzar de nuevo su unidad potencial, se vincula a otra obra de arte, de la que recibe y a la que impone una especial calificación espacial, o condiciona un entorno ambiental dado. Delimitar la eficacia de la *ruina* en tal sentido puede ser muy importante, porque, si bien desde el aspecto negativo la acción a desarrollar para su conservación es la misma, es decir, estrictamente conservadora, como lo exige la instancia histórica, cuando la ruina ya no sea solamente una reliquia, sino que quede definida con una calificación positiva, podrá surgir la cuestión de si en tal caso no deban prevalecer sus relaciones más recientes, y consecuentemente, por el hecho de calificar un espacio natural, no deba prevalecer esta calificación sobre el respeto al fragmento como ruina.

Pongamos por ejemplo los casos del Arco de Augusto en Rímini, que aún estaba inserto entre las dos torres, como puerta de ciudad, y por tanto vinculado al complejo edilicio surgido sobre la muralla; el caso del Foro de Trajano con la incorporación del Ospicio dei Cavalieri de Rodi; las ruinas del Clementino, el Templo de la Sibila en Tívoli, la Casa dei Crescenzi en Via del Mare, el Templo descubierto en Via delle Botteghe Oscure, las excavaciones del Argentina, etc.

Ahora bien, es un hecho que la vinculación de las ruinas a otro complejo, con o sin solución de continuidad, no altera los términos de su conservación *viva*, tal como y allí donde se encuentra, sin complementos de ningún tipo. Porque, si se trata de una obra de arte en la que se ha reabsorbido la ruina, es ya la segunda obra la que tiene el derecho de prevalecer. Por ello, no se debería haber devuelto su forma original a la torre medieval en el centro del palacio manierista de la Piazza dei Cavalieri de Pisa; las ruinas de la *Muda* estaban incorporadas al palacio del s. XVI, sin que tuviera ya más que una débil voz histórica a la que le bastaba una

lápida, y nada ha añadido a la legendaria realidad pura del Canto del Conde Ugolino la *falsa* torre pisana que el restaurador ha redescubierto y completado arbitrariamente. Distinto en apariencia pero idéntico en substancia era el problema de la conservación de la llamada *casa de Cola di Rienzo* o *dei Crescenzi* en Via del Mare, cuya *vinculación* con otros edificios sucesivos había venido siendo respetada históricamente, y no debía ser *sustituida* con un nuevo sistema de referencias completamente arbitrario y casual, que ha ahogado la ruina destruyendo su ámbito espacial propio sin lograr atraerla hacia él, del que repugna como una excrecencia o una secreción indeseable. En este caso se hubiera debido conservar no sólo las ruinas del monumento, sino el ámbito conectado a ellas, que estaba *determinado* por las propias ruinas. Igual era el caso del Clementino, dejado como un inútil obstáculo en el Lungotevere, que lo *repele* sin poder ignorarlo.

Pero también habría que discutir y rechazar la hipótesis contraria, según la cual, al reconocerse la importancia que asume la ruina en cuanto a la posibilidad de atraer y configurar el ambiente circundante —algo así como el acento tónico que rige las sílabas átonas de la palabra—, se considerase que esto podría acusarse aún más si pudiera *completarse*, es decir, ser redimida de su condición de ruina la obra de arte, que en ese caso es más valiosa por este *régimen* de la sintaxis paisajística y urbanística que por su consistencia actual. Porque la obra de arte reducida a *ruina*, en cuanto califica un paisaje o una zona urbana, ya completa la propia obra en la conciencia de quien reconoce su validez, es decir, de quien la reconoce activa en ese sentido; validez, por otra parte, que no está en modo alguno vinculada a su *unidad* e integridad primitivas, sino precisamente a su mutilación actual. En esa mutilación, la obra define una solución ambiental en el plano pictórico, es decir, no en el plano riguroso de la obra de arte, sino en el sentido de ofrecer una determinada propuesta del objeto, dispuesto, iluminado, escenificado según un particular sentido formal. La obra de arte mutilada vuelve a convertirse en objeto construido, pero constituido en la circunstancia y en el hecho de su actual consistencia mutilada y de su presencia conjunta con otros objetos. Así era como se utilizaban las ruinas romanas en los jardines y el paisaje desde el siglo XVII hasta los albores de nuestra época. El Templo de Cástor y Pólux en el Foro, y el Templo de la Sibila en Tívoli son dos casos típicos de monumentos que, en su mutilación, han adquirido una *facies* indisoluble con lo que es el ambiente paisajístico que les rodea. Por ello, es un error creer que todas las columnas fragmentadas puedan ser legítimamente levantadas de nuevo y recompuestas, cuando precisamente el ambiente donde esto debería producirse ya ha alcanzado histórica y estéticamente una configuración que no debe ser destruida por la história ni por el arte. Por ello, siempre es un error la

sistematización arqueológica de zonas de Roma que la estratificación de las distintas épocas había organizado integrando las ruinas en la espacialidad de una obra, y no en el espacio abstracto, en el *vacío*, que se crea torpemente en torno a un monumento.

Por consiguiente, y dejando a un lado cientos de ejemplos, no podemos sino insistir con todo esto en el concepto de que, también desde la instancia estética, la *ruina* debe ser tratada como *reliquia*, y la intervención que se lleve a cabo debe ser de *conservación* y no de *reintegración*. Como se ve, en este punto la instancia histórica y la instancia estética coinciden también en la hermenéutica de la operación que se emprende bajo forma de restauración.

Replanteemos ahora el problema de la conservación y la eliminación de los elementos añadidos, teniendo muy presente en este punto que no se habla únicamente de ruinas, sino que puede tratarse —y más de las veces se tratará— de adiciones hechas sobre obras de arte que podrían recuperar la unidad originaria y no sólo la potencia si tales añadidos fuesen suprimidos en lo posible. Vemos así que, planteado el problema desde esta perspectiva, según el punto de vista de la estética, se invierten los valores con respecto a la instancia histórica, que ponía en primer lugar la conservación de las adiciones. Para la exigencia que nace de la condición artística de la obra de arte, lo añadido requiere ser eliminado. Se perfila, pues, la posibilidad de un conflicto con las exigencias de la instancia histórica. Naturalmente, tal conflicto sólo puede ser esquematizado a nivel teórico, pues éste es el contencioso más individual y, por así decir, más irrepetible que pueda plantearse. La solución no puede ser justificada como *de autoridad*, sino que tendrá que venir sugerida por la instancia que tenga mayor importancia. Y, puesto que la esencia de la obra de arte consiste en que sea contemplada en el propio hecho de constituir una obra de arte, y sólo en segundo término en el hecho histórico que singulariza, es claro que si el añadido disturba, desnaturaliza, ofusca o sustrae en parte a la vista la obra de arte, tal adición debe ser eliminada; únicamente deberá cuidarse en lo posible su conservación separadamente de la obra, así como la documentación y el recuerdo del hecho histórico que con esta supresión queda sustraído y borrado del cuerpo vivo de aquélla. Así, son susceptibles de eliminación incondicional las coronas puestas en la cabeza de las imágenes sacras, constituyendo éste quizá el caso más típico y sencillo de eliminación de adiciones.

En realidad, el problema no se presenta siempre tan simple y obvio. Tomemos como ejemplo el caso del *Volto Santo*: ¿habría que conservar o eliminar el faldellín, el calzado, la corona? Contrariamente a lo que se podría pensar según una deducción mecánica, justamente sería deseable la desaparición de esos elementos posteriores; sin embargo, por nuestra parte, seríamos contrarios a ello. Sea cual sea el aprecio que pueda hacerse del

Volto Santo en cuanto escultura románica, es cierto que se trata de una escultura cuya transmisión secular se ha producido con la iconografía sincrética que aún conserva, y como tal reproducida en toda una serie de esculturas, de pinturas o de grabados, como por ejemplo la del Baptisterio de Parma, los frescos de Aspertini, etc. Devolver la obra a su integridad original significaría sustituirla como *ex novo* en esta ininterrumpida serie histórica que la documenta. Nos parece que el valor de la obra de arte en el *Volto Santo* no es tan preeminente como para poder borrar la importancia de su aspecto *histórico*, y por tanto, nosotros seríamos de la opinión de mantenerle este aspecto documental que conserva y que es de por sí reliquia histórica importantísima, aparte del valor intrínseco de los objetos añadidos. En definitiva, es siempre un juicio de valor lo que determina la prevalencia de una y de otra instancia en la conservación o la eliminación de los añadidos.

Pero con esto no se agota el problema de la conservación de las adiciones, ya que debemos analizar de nuevo la legitimidad o no de la conservación de la pátina, ahora desde el punto de vista estético. Hemos visto que históricamente la pátina documenta el paso mismo de la obra de arte a través del tiempo, y por tanto se ha de mantener. Pero, ¿es igualmente legítima su conservación para la estética? Subrayemos que, a este nivel, se ha de poder deducir tal legitimidad de forma absoluta, esto es, independientemente de que el autor pueda haber contado o no con este estrato casi palpable que el tiempo habría de depositar sobre su obra. La legitimidad de su mantenimiento en tal caso no puede ser paradigma respecto de la conservación de la pátina, sino solamente un caso reforzado, por decirlo así, de la conservación misma, como es el silogismo compuesto respecto al simple. Insistimos sobre esto porque, como se ha dicho, si la pátina debe considerarse como una *adición*, según la instancia estética, lo añadido debe suprimirse en general, y sólo en algunas ocasiones habría que conseguir el compromiso con el procedimiento de conservación opuesto que es el requerido por la instancia histórica. Por ello, la legitimidad de la conservación de la pátina tiene que justificarse independientemente de la componeda entre las dos instancias en cada caso concreto. La clave del problema vendrá dada entonces por la materia de que está constituida la obra de arte; es decir, que, puesto que la transmisión de la imagen configurada viene dada por obra y gracia de la materia, ya que el papel de la materia es ser *transmisora*, la materia no podrá jamás tener preeminencia sobre la imagen, en el sentido de que debe desaparecer como materia para valer únicamente como imagen. Si la materia se impone con tal frescura e ímpetu que, digamos, resulta beneficiada sobre la imagen, entonces la realidad pura de la imagen quedará alterada. Por lo tanto, desde el punto de vista estético, la pátina es como una imperceptible sordina instalada sobre la materia, que se

ve constreñida así a tener un rango más modesto en el seno de la imagen. Y éste es el papel que dará la medida práctica del *punto* al que deberá llevarse la pátina, del equilibrio a que *deberá* remitirse. Con ello, como se ve, hemos deducido la necesidad de la conservación de la pátina a nivel estético, no ya a partir de una suposición histórica o de un simple criterio de prudencia, sino del concepto mismo de la obra de arte, por lo que no podrá contradecirse más que por una inversión del concepto de arte con que se demostrase que la materia debe primarse respecto a la imagen. Pero, de ser así, el arte supremo sería la orfebrería. [1]

Sólo resta ya por analizar el problema de la conservación en lo que se refiere a las reconstrucciones. También aquí desde el punto de vista estético es claro que la solución que se dé al problema depende en primer lugar del juicio que se conceda a la reconstrucción, pues, si éste conlleva la constitución de una nueva unidad artística, deberá ser conservado. Pero puede suceder que la reconstrucción —ya sea una condenable restitución del original * o una nueva adaptación— no pueda ser levantada, al haber comportado la destrucción parcial de algunos aspectos del monumento que habrían permitido su conservación como ruina o la integración de su unidad potencial. En este caso, la reconstrucción debe ser mantenida, incluso aunque sea perjudicial para el monumento.

La reconstrucción del Campanile de San Marcos, que es más bien una *copia* que una reconstrucción, pero que funciona como tal por el ambiente urbanístico que venía a completar, plantea el problema de la legitimidad de

---

[1] Sobre la conservación o la supresión de la pátina, que a veces es lo mismo que la conservación o la eliminación de los barnices, ha tenido lugar una larga batalla que aún late bajo las cenizas, y de la que son testimonio los dos ensayos incluidos en el Apéndice (pp. 65-127). No obstante, es oportuno recoger aquí un inesperado testimonio, planteado sobre bases psicológicas más que del gusto, prudentemente contrario a las limpiezas integrales; por el hecho de proceder de Inglaterra, bastión de la eliminación de pátinas como método de limpieza, es particularmente significativa. E. H. Gombrich, *Art and illusion*, Pantheon Books, Nueva York, 1960 (edición española, *Arte e ilusión*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982; Colección GG Arte); pp. 54-55:

«La National Gallery de Londres se ha convertido ahora en el centro de las discusiones en torno al grado de ajuste que deberíamos disponernos a hacer al contemplar una pintura antigua. Yo me atrevo a pensar que la cuestión se describe con demasiada frecuencia como un conflicto entre los métodos objetivos de la ciencia y las impresiones subjetivas de los artistas y de los críticos. La validez objetiva de los métodos empleados en los laboratorios de nuestro gran museo es tan indudable como la buena fe de los que la aplican. Pero sí se puede argüir que los restauradores, en su difícil y responsable trabajo, deberían ponerse al corriente no sólo de la química de los pigmentos, sino también de la psicología de la percepción —la nuestra y la de las gallinas. Lo que les pedimos no es devolver simplemente los pigmentos a su color originario, sino algo infinitamente más sutil y delicado: conservar sus relaciones [internas].

»Como sabemos, particularmente la impresión de la luz depende exclusivamente de la relación en que se encuentran los colores entre sí, y no, como se podría esperar, de la brillantez de los colores». (Texto en italiano en el original, *N. del T.*)

* En italiano, «repristino», voz y concepto más significativos que el de «restitución», con que se traduce en el léxico de restauración. Véase también *supra*, p. 33 (*N. del T.*)

la *copia* colocada en lugar de un original trasladado para su mejor conservación, o desaparecido. Ni desde la perspectiva histórica, ni desde la estética, se puede llegar a legitimar la sustitución de la obra con una copia, si no es allí donde la obra de arte suplantada tiene una mera función de elemento integrador, y no un valor por sí misma. La copia es una falsedad histórica y una falsificación estética, y, por lo tanto, puede tener una justificación puramente didáctica y conmemorativa, pero nunca puede hacerse tal sustitución sin daño histórico y estético del original. En el caso del Campanile de San Marcos, lo que importaba era un elemento vertical en la Piazza, pero no se requería la reproducción exacta salvo por un sentimentalismo arquitectónico, y hay que decirlo así. Lo mismo que respecto al del Ponte Santa Trinità, cuya restauración y anastilosis debería haberse intentado a toda costa, pero nunca su substitución brutal con una copia. Y este caso es mucho más grave, porque si el Campanile de San Marcos no representaba más que una obra de cierta antigüedad, el Ponte Santa Trinità era una obra de arte de gran altura, por lo que la *falsificación* que se ha cometido es aún más reprobable.

La nostálgica *sentencia* «cómo era, dónde estaba», es la negación del principio mismo de la restauración, y constituye una ofensa a la historia y un ultraje a la estética, al considerar reversible el tiempo y la obra de arte reproducible a voluntad.

7. El espacio de la obra de arte

Puesto que la restauración es función de la propia actualización de la obra de arte en la conciencia de quien la reconoce como tal, pudiera creerse erróneamente que esta actualización consistiría en una especie de fogonazo súbito e instantáneo. En este caso, habría un doble error, en cuanto que, si bien tal percepción se produce en el tiempo histórico de una conciencia, la duración de esta fulguración no es divisible de la misma manera que el tiempo histórico en que se inserta. De hecho, una obra de arte puede emplear para hacerse realidad plenamente en la conciencia, si no años luz, ciertamente años, durante los cuales serán recogidos y puestos de manifiesto todos aquellos elementos que deberán servir para explicitar el valor semántico o la capacidad figurativa peculiar de esa imagen dada. En esta elaboración y recopilación de datos es donde se implica precisamente la restauración como actualización misma de la obra de arte; es evidente, entonces, que se pueden reconocer dos fases. La primera es la reconstrucción del contexto auténtico de la obra; la segunda es la intervención sobre la materia de que está compuesta la obra. Pero la definición de estas dos fases no corresponde a una sucesión taxativa en el tiempo, puesto que con la reconstrucción del contexto auténtico de la obra de arte precisamente deberá o podrá colaborar activamente la intervención en la materia de que está constituida, sobre la que puede haber elementos añadidos, formas pleonásticas, enmascaramientos, y hasta haberse producido su inhumación, voluntaria o no, lo que da lugar a los hallazgos de las excavaciones. A este propósito, concebir la excavación como una fase con entidad propia en la investigación histórica corresponde a una progresión necesaria en la operación de la restauración, pero es absurdo considerarla por sí misma como si pudiese prescindir de la restauración. La excavación no tiene preferencia sobre la restauración, sino que no es más que la fase preliminar de la progresiva reactualización de la obra de arte en la conciencia, a la que el enterramiento la ha sustraído. Por ello, la excavación es sólo el preludio de la restauración y no puede considerarse la restauración como una fase secun-

daria o eventual. Comenzar una excavación en estos términos no es un trabajo de investigación ni histórica ni estética, sino una operación inconsciente, cuya responsabilidad social y espiritual es gravísima, porque es indudable que cuanto se encuentra bajo tierra está más protegido por la consecución de unas condiciones ya estabilizadas que por la violenta ruptura de esas condiciones que la excavación genera.

La consideración de las varias fases del proceso de actualización de la obra de arte, y el restablecimiento de estas fases no fuera de ella, sino en el tiempo mismo en que la obra se revela a la conciencia, genera una estructura bastante más compleja que la síntesis con que la conciencia se objetiva a sí misma al reconocer como obra de arte un cierto objeto.

Pero, evidentemente, lo que ahora nos ocupa no es el análisis de esta singular estructura de la *conciencia-que-revela a sí misma la obra de arte.* Más bien, tras el análisis del *tiempo* en la obra de arte, debemos pasar a examinar el *espacio* en la obra de arte, para ver cuál es el aspecto que debe ser tutelado por la restauración; y subrayo: no sólo *en* la restauración, sino *por* la restauración.

La obra de arte en cuanto *capacidad figurativa* se define en una espacialidad autónoma que es el ámbito mismo de la realidad pura. Esta espacialidad llega a insertarse entonces en el espacio físico que es el propio espacio en que vivimos y, aunque sin participar en él, llega a *instalarse* sobre este espacio de manera similar a lo que sucede con la temporalidad absoluta que asume la obra de arte, y que aun representando un presente extratemporal, se inserta en un tiempo vivido de nuestra conciencia, en un tiempo histórico, fechado, hasta cronometrado.

Pero esta condición de insertarse con una espacialidad propia en el espacio mismo que es definido por nuestra presencia vital en el mundo, constituye para la obra de arte la fuente de una infinidad de problemas, relativos no a su espacialidad —que se define de una vez por todas—, sino precisamente al *punto de inflexión* entre esta espacialidad y el espacio físico. Ahora bien, si la restauración es restauración por el hecho de reconstruir el contexto crítico de la obra, y no por la intervención práctica en sí y como tal, en este punto deberíamos comenzar a considerar la restauración a semejanza de la norma jurídica, cuya validez no depende de la pena establecida, sino de la existencia de la voluntad con que se constituye como imperativo de la conciencia. Del mismo modo, la operación práctica de restaurar estará en relación a la restauración como la pena en relación a la norma: necesaria para su eficacia, pero no indispensable para la validez universal de la norma misma.

Por eso es por lo que la primera intervención que debemos considerar no será la *directa* sobre la propia materia de la obra, sino la que tiende a asegurar las condiciones necesarias para que la espacialidad de la obra no

sea obstaculizada al situarse dentro del espacio físico de la existencia. De esta proposición se deriva que incluso el acto de colgar una pintura en un muro no significa ya una fase del *arreglo*, sino que constituye en primer lugar la *declaración* de la espacialidad de la obra, su reconocimiento, y en consecuencia las previsiones tomadas para que sea defendida del espacio físico. Colocar un cuadro en una pared, retirarlo, o ponerle un marco; colocar o elevar el pedestal de una estatua, quitarlo de su sitio, o ponerle uno nuevo; abrir una explanada o una plazoleta junto a una arquitectura, o directamente desmontarla y trasladarla a otro lugar, todas ellas son operaciones que se plantean como otros tantos actos de restauración, y naturalmente no sólo como actos positivos, antes al contrario, las más de las veces decididamente negativos, como los reseñados del desmontaje de una arquitectura y su traslado a una nueva ubicación.

8. La restauración preventiva

Restauración preventiva es expresión tan infrecuente que incluso podría inducir al error de creer que consistiera en una especie de profilaxis que, como una vacunación, pudiera inmunizar la obra de arte en su discurrir a lo largo del tiempo. Aclaremos de inmediato que tal profilaxis no existe ni puede darse, en cuanto que la obra de arte —desde el monumento a la miniatura— no puede ser concebida a la manera de un organismo viviente, sino solamente en su realidad estética, y en la consistencia material en que pervive y que sirve de vehículo a la manifestación de la obra como realidad pura.

La obra de arte, desde el monumento a la miniatura, se encuentra compuesta por un cierto número y proporción de materias, que pueden sufrir en su combinación, y por un incierto e imprecisable concurso de circunstancias y de agentes específicos, alteraciones de varios géneros, las cuales, bien nocivas para la imagen, o para la materia, o para ambas, determinan las intervenciones de restauración. Por tanto, la posibilidad de una *prevención* de tales alteraciones depende justamente de las características físicas y químicas de las materias de que consta la obra de arte; sin negar, por otra parte, que la prevención de algunas eventuales alteraciones puede aparecer incluso como contraria total o parcialmente a las exigencias que se reconocen en la obra artística en cuanto tal; es decir, la obra de arte, al estar constituida de una cierta materia o de un determinado conjunto de materias, puede tener en orden a su conservación exigencias contrarias, o de alguna manera limitativas, respecto a las que convienen para su goce como tal obra de arte. La posibilidad de un conflicto semejante no es hipotética, como veremos en seguida. Así pues, se trata de delimitar el área de lo que debe entenderse por restauración preventiva, y explicar por qué hablamos de restauración preventiva y no simplemente de prevención.

El concepto de restauración preventiva se remite necesariamente a la noción de restauración elaborada por nosotros. De hecho, hemos definido la restauración como «el momento metodológico del reconocimiento de la

obra de arte en su doble polaridad estética e histórica». ¿Qué significa entonces *momento metodológico*? El reconocimiento de la obra de arte como tal obra de arte se produce intuitivamente en la conciencia individual, y ese reconocimiento constituye la base de cualquier comportamiento futuro referido a la obra artística como tal. Se deduce de ello que el comportamiento del individuo que reconoce esa obra de arte personifica instantáneamente la conciencia universal, a la que se exige la misión de conservar y transmitir la obra de arte al futuro.

Esta exigencia que el reconocimiento de la obra de arte impone a quien la acepta así, se plantea como imperativo categórico y también moral, y es ese mismo planteamiento como imperativo lo que determina el ámbito de la restauración preventiva como tutela, defensa frente a cualquier peligro, seguridad de unas condiciones favorables. Pero, para que estas condiciones sean efectivas y no se queden en deseos abstractos, es menester que la obra de arte sea examinada en primer lugar respecto a la eficacia de la imagen que se concreta en ella; en segundo lugar, en relación al estado de conservación de los materiales en que se constituye. He aquí cómo se plantea tal investigación como metodología filológica y científica, la única por la que podrá ser clarificada la autenticidad con que la imagen ha sido transmitida hasta nosotros, y el estado de consistencia de la materia que la sostiene. Sin esta minuciosa investigación filológica y científica, ni la autenticidad de la obra de arte se podrá considerar confirmada en la reflexión, ni asegurada tampoco la obra en cuanto a su consistencia con respecto al futuro.

Cualquier acción a emprender para restituir aquello que queda de la imagen originaria en los elementos que han sobrevivido, o para asegurar la conservación de las materias a las que está confiada su epifanía como imagen, vendrá condicionada por la realización de la doble investigación inicial; y por eso, las actuaciones prácticas subsiguientes —en las que podrá o deberá consistir la restauración tal como se entiende comúnmente— no son más que el aspecto práctico de la restauración, del mismo modo que la materia de la obra de arte, a la que se dirige la restauración práctica, está subordinada a la forma de la propia obra de arte.

Por lo tanto, al definir la restauración como el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte como tal, venimos a considerarla en el único momento del proceso crítico en que puede fundamentar su legitimidad, más allá del cual cualquier intervención sobre la obra de arte es arbitraria e injustificable; además, alejamos para siempre la restauración del empirismo de los procedimientos y la integramos en la historia, como conciencia crítica y científica del momento en que la intervención restauradora se produce.

Pero definir la restauración a partir de principios teóricos en vez de hacerlo en la práctica empírica, es como definir el derecho prescindiendo

de la sanción, en cuanto que la legitimidad del derecho debe fundamentar la legitimidad de la sanción, y, al contrario, no puede derivarse de la sanción la legitimidad de imponerla; ello constituiría la más evidente petición de princípio.

Con ello no degradamos la práctica, sino al contrario, la elevamos al mismo rango de la teoría, puesto que es claro que la teoría no tendría sentido si no tuviera que ser necesariamente materializada en la actuación, ya que la ejecución de las acciones consideradas como necesarias en base al examen preliminar está implícita en el reconocimiento de su necesidad.

Por consiguiente, como la restauración no consiste sólo en las intervenciones prácticas efectuadas en la propia materia de la obra de arte, tampoco estará limitada solamente a tales operaciones, y cualquier medida tendente a asegurar en el futuro la conservación de la obra de arte como imagen y como materia a la que resulta vinculada la imagen, es igualmente un proyecto que se incluye en el concepto de restauración. Por tanto, la distinción entre una restauración preventiva y una restauración efectiva llevada a cabo en una pintura sólo puede darse a título práctico, en cuanto que una y otra tienen validez por un único imperativo indivisible que la conciencia se plantea en el acto de reconocer la obra de arte en su doble polaridad estética e histórica, y que lleva a su salvaguardia como imagen y como materia.

Queremos hacer hincapié en declarar con toda la firmeza necesaria la validez intrínseca del concepto de restauración también en esta acepción de restauración preventiva, en cuanto que, de considerarlo una simple *extensión humanística* del concepto de restauración, se podría estar tentado a una indulgencia culpable en los casos en que se produce un conflicto entre las propias exigencias que plantea el goce estético de la obra y las requeridas por la conservación de la materia a que está confiada. En segundo lugar, las medidas cautelares implícitas en la restauración preventiva, frecuentemente no son de menor entidad, y exigen mayores gastos, que las necesarias para la restauración de hecho de la obra de arte. Razón de más para afirmar la perentoria necesidad de tales medidas e inversiones, generalmente en conflicto con la mentalidad corriente, que querría reducirse a las intervenciones de extrema urgencia, de emergencia inaplazable.

La restauración preventiva es incluso más imperativa, si no más necesaria, que la de extrema urgencia, porque tiende precisamente a impedir esta última, la cual difícilmente podrá realizarse con una recuperación completa de la obra de arte.

Así pues, si se acepta esta visión de la restauración, es claro que el máximo esfuerzo de la persona o la institución a que está confiada la obra de arte debe concentrarse en primer lugar sobre la restauración preventiva. Sin embargo, queremos responder a un objetor imaginario que pudiera disentir del concepto de restauración aquí explicitado. Quede claro que la

única objeción válida que puede haber es que no se reconociese a la obra de arte el derecho —bien entendido que no de la obra de arte, sino de la conciencia universal a que pertenece— a sobrevivir. Pero es igualmente claro que una negación semejante niega al mismo tiempo la obra de arte en su valor universal reconocido por nosotros, y por tanto, destruye el problema de la restauración desde la base. Si no hay obra de arte, no puede haber, no tiene sentido, una restauración entendida y reforzada en la doble actividad filológica y científica, según hemos explicado. Por eso es por lo que no hemos querido contentarnos con analizar la restauración en el nivel práctico de las intervenciones en obra, sino fundamentarlo en el momento mismo de la manifestación de la obra de arte como tal en la conciencia de cada uno. En la reflexión que surge en esa súbita revelación, es donde la restauración encuentra su origen, su justificación, su necesidad. Por tanto, podemos pasar a estudiar brevemente la restauración preventiva en las ramas en que necesariamente se subdivide.

No es éste, no obstante el lugar adecuado para descender a las distintas especializaciones de monumentos, frescos, estatuas, pinturas sobre diversos soportes, sino que sólo se trata de establecer líneas de investigación que serán comunes a todas las obras de arte, y que nos ayudarán a reconocer las prevenciones a realizar, o las eventualidades a evitar.

La definición de estas líneas de investigación debe ser deducida sin embargo de la naturaleza de la obra de arte en su específica situación externa a la conciencia que la reconoce como tal.

En cuanto que la obra de arte se define en primer lugar en su doble polaridad estética e histórica, la primera dirección de investigación será la relativa a determinar las condiciones necesarias para el disfrute de la obra como imagen y como hecho histórico.

En segundo lugar, la obra de arte se define en la materia o materias de que consta; aquí la investigación deberá llevarse hacia el estado de consistencia de esos materiales, y después a las condiciones ambientales en lo que respecta a si permiten su conservación, la hacen precaria, o directamente la amenazan.

Con ello se han definido ya tres direcciones de principio, que podrán encaminar las investigaciones relativas a la ejecución práctica de las medidas preventivas, cautelares o prohibitivas.

Naturalmente, cada uno de los grandes grupos de obras de arte figurativas dará lugar a una serie de investigaciones, de medidas y de prohibiciones, que, aunque son típicas, no por ello serán siempre idénticas. Generalmente, es posible tratarlas en apartados amplios, pero no hay que olvidar que cada obra de arte es un *unicum* que como tal se ha de considerar, y que, por tanto, su mala conservación, su deterioro o su desaparición, nunca pueden ser compensados por la buena conservación de otra obra de arte

considerada similar a la primera. Así pues, también las investigaciones y las operaciones a realizar, las cautelas, nunca serán las mismas, ni siquiera para un monumento. Lo cual parece obvio, y lamentablemente de hecho no lo es, si nos atenemos a los datos de la experiencia incluso reciente.

Volvamos entonces a nuestros tres grandes apartados, y particularmente al primero. Es la investigación referente a determinar las condiciones necesarias para el goce de la obra como imagen y como hecho histórico. Puesto que estamos hablando de la restauración preventiva, es claro que esa investigación no se entiende, a este nivel, ni siquiera como una restauración dirigida a la eliminación de eventuales obstáculos para el disfrute de la obra. En este caso, la obra se supone en perfectas condiciones para su disfrute. Y como no se puede prever todo, ni dejarse arrastrar en un vano juego de hipótesis, podría considerarse que este primer nivel de análisis es sustancialmente inútil, a no tener en cuenta. Por ello, será necesario un ejemplo.

Tomemos, pues, la fachada de Sant'Andrea della Valle tal como era antes de que se abriese la plazoleta que inicia el Corso del Rinascimento. ¿Qué daño ha causado la apertura de la plaza y de la calle? Materialmente, ninguno; figurativamente, mucho.

La particularidad principal de la fachada, desde el punto de vista del espacio arquitectónico, viene dada por las columnas empotradas. Esta peculiaridad, bastante rara, deriva del vestíbulo miguelangelesco de la Laurenciana, y en la superficie de la fachada implica una función bien distinta del plano de fondo. En realidad, el fondo, entendido desde el punto de vista plástico, emerge en cierto sentido, se proyecta hacia el observador; por otro lado, la columna se retrotrae manteniéndose sin embargo cilíndrica, es decir, sin reducirse a pilastra y además defendida por una sutil *lámina* de vacío (entre el gálibo de la columna y el hueco que la acoge). Prescindiendo ahora de la consideración fundamental de que tal particularidad materializa la espacialidad propia de la fachada como interior-exterior,[1] es claro que se le supone una distancia limitada como punto de situación del espectador: realmente una distancia fija, indiscutible, más allá de la cual el efecto previsto ya no se produce, precisamente porque se crea un *aplastamiento* de la columna en el muro que emerge, y la *lámina* de vacío se convierte en una mera línea oscura en los márgenes de la columna. En vez de conservarse intacto el desarrollo cilíndrico de la columna en el espacio, se genera una versión lineal de la columna reduciéndola a pilastra. De hecho, Miguel Angel utilizó el procedimiento en el vestíbulo de la Laurenciana en un espacio cerrado, «de foco fijo» por así decir. En la fachada de Sant'Andrea

[1] Respecto al análisis del espacio arquitectónico, remito a mi «Dialogo sull' Architectura», en *Elicona*, vol. III-IV, Einaudi, Turín, 1956; pp. 188-214.

della Valle, el «foco fijo» se obtenía y se salvaguardaba por la anchura de la calle. Alterada ésta, el punto de vista se retrasa inevitablemente, y ahora, a quien mira la fachada le parece más bien dibujada que esculpida, como se quería que apareciese.

¿Cómo podría resolverse la restauración preventiva? Con una disposición legislativa que no se limitase a la prohibición de alterar la propia fachada, sino que estableciera la inviolabilidad de las zonas adyacentes. La normativa expresada en la primera declaración refleja todavía la misma conciencia legislativa de los *bandos* que aún se leen en las esquinas de las calles, relativos a la limpieza, etc. Son disposiciones legislativas que no atajan el mal, sino que lo difieren: la suciedad no estará allí, sino un poco más allá. Del mismo modo, la disposición exclusivamente relativa a la fachada no la salvaría más que en su subsistencia material, no en cuanto al ámbito espacial que es el suyo propio.

Veamos ahora qué se entiende por restauración preventiva respecto a la obra como monumento histórico, en el campo de esta primera investigación. Tampoco aquí serán pocas las personas que invocarían la futilidad de una investigación semejante, realizada para prevenir no se sabe qué. Veamos por ejemplo la Via Giulia en Roma, y supongamos que se encontrase aún como hace veinte años. ¿Se podría pensar en una disposición global que preservase el conjunto como un monumento único? Ciertamente se habría podido hacer, pero las sutiles e interesadas *distinciones* que se hacen en tales casos partían en éste del hecho de que efectivamente no todo eran palacios o palacetes en aquella espléndida calle; también había casas, humildes casas integradas en el conjunto. En tal caso, la unidad perspectívica de la calle se salvaría con sustituir la casa de mayor o menor envergadura con un edificio que, como *volumen, color, altura*, no desdijese respecto a los edificios de poca entidad que hubiera en un punto concreto que, si bien poco importantes, mantenían un *nivel*, digámoslo así, con la estructura perspectívica de la calle. Razonamientos semejantes, en el mejor de los casos, debieron llevar a la construcción del Virgilio, que no es ciertamente la peor de las construcciones nuevas de Roma, pero que indudablemente distorsiona la estructura histórica de la calle de Bramante; con una modernidad malentendida, le altera la configuración con que había llegado hasta nosotros y que nosotros, en nuestra conciencia histórico-crítica, teníamos el deber de conservar sin alteraciones.

Ahora bien, el razonamiento sobre el que se basa la propuesta de sustituir una construcción de poca monta inserta en un ambiente monumental con una moderna de igual volumen, altura, color, es sólo aparentemente lógico; en realidad, se resuelve en un sofisma. Puesto que, o bien la sustitución se produce con una construcción que merece denominarse arquitectura, o bien no. Si la construcción no llega a ser arquitectura, es claro que no

podrá justificar la destrucción de un *statu quo* que históricamente debe subsistir tal como es, porque la exigencia histórica no puede ceder ante ninguna otra cosa que no sea la instancia estética. En el caso contrario, si se considera que la construcción puede alcanzar la categoría de arquitectura, es decir, de arte, la inserción de una *verdadera* arquitectura moderna en un contexto antiguo es inaceptable, dada la distintiva espacialidad que caracteriza la arquitectura moderna. Así pues, en modo alguno —trátese de arquitectura o no— se puede aceptar la alteración de un ambiente arquitectónico antiguo, con la sustitución de las partes que le proporcionan su tejido conjuntivo, que, aunque sea amorfo, siempre es coetáneo e históricamente válido (es obvio que, dentro de nuestra hipótesis no se ha incluido la de la «falsificación histórica»).

Si parecía más difícil demostrar la necesidad de precaverse respecto al futuro disfrute de la obra de arte, con la mera conservación del estado en que se encuentra, por el contrario, las otras dos direcciones de investigación, relativas al estado de consistencia de la materia y a las condiciones que han de asegurarse para una buena conservación, no necesitan una ejemplificación previa, ya que quedan confiadas no tanto a una apreciación que exija una particular sensibilidad artística e histórica, como a observaciones prácticas y deducciones científicas, que se presuponen por sí mismas en un campo que resulta menos discutible por ser más objetivo.

Apéndice

1. Falsificación

Se malinterpreta la falsificación si se considera que puede estudiarse desde un punto de vista pragmático, como historia de los métodos de fabricación de las obras falsas, en vez de partir del concepto de obra falsificada. Este planteamiento se explicará de inmediato si se piensa en que una falsificación no lo es hasta que no se reconoce como tal, porque la falsedad no se puede considerar realmente como una propiedad inherente al objeto, en cuanto que, incluso en el caso límite en que la falsedad radique principalmente en su consistencia material diferente, como es el caso de las monedas, tal falsedad resulta por comparación con la aleación que compone las monedas antiguas, pero la aleación en sí no es falsa, es genuina. Así pues, fue absolutamente justa cierta sentencia que consideró delictiva la fabricación de libras esterlinas que tenían la misma proporción de oro que las auténticas y además idéntica acuñación, pero cuya falsedad consistía en el hecho de no haber salido de la Ceca inglesa, por lo que la suplantación de los falsarios en esta actividad no podía dejar de ser sancionada por la ley, aunque no hubiera ningún fraude en el peso del oro. Por lo tanto, la falsedad se fundamenta en el juicio. Ahora bien, el juicio de falsedad se plantea como aquel en que a un particular sujeto se le atribuye un predicado, cuyo contenido consiste en la relación del sujeto con el concepto. En el calificativo de falso se evidencia así un juicio problemático, con el cual se hace referencia a las características esenciales que el sujeto debe poseer y no posee, y que en cambio, se habría pretendido que tuviese; de donde en la consideración de falsedad se establece la incongruencia del sujeto con su concepto, y el objeto mismo es declarado falso.

Era premisa indispensable evidenciar cómo la falsedad radica en el juicio y no en el objeto, ya que de otro modo no se justificaría cómo un mismo objeto, sin variaciones de ninguna especie, puede ser considerado imitación o falsificación en función de la intencionalidad con que fue producido o puesto en circulación. Así pues, en la base de la diferencia entre copia, imitación, falsificación, no hay una diversidad específica en los mo-

dos de producción, sino una intencionalidad distinta. Por ello, se pueden dar tres casos fundamentales:

1. realización de un objeto a semejanza o como reproducción de otro objeto, a la manera o en el estilo de un determinado período histórico o de determinada personalidad artística, sin otro fin que una documentación del objeto o el placer que se supone obtener de ello;
2. producción de un objeto como el anterior, pero con la intención específica de llevar a alguien a engaño acerca de la época, la consistencia material o el autor;
3. introducción en el comercio, o también difusión de un objeto, aunque no haya sido realizado con intención de llevar a engaño, como una obra auténtica, de época, de materia, de fabricación, o de autor diferentes a los que realmente son propios del objeto en sí.

El primero de estos casos corresponde a la copia y la imitación que, aunque conceptualmente no coinciden, representan dos grados distintos en el proceso de reproducción de una obra única, o de adopción de las peculiaridades o el estilo propio de una época o de un autor determinado. El segundo y el tercero identifican las dos acepciones fundamentales de falsificación.

Por tanto, sólo en cada caso concreto podrá distinguirse el falso histórico del falso artístico, que acaba por presentarse como una subespecie del falso histórico, dado que toda obra de arte es también un monumento histórico, y dado que la intención de llevar a engaño es idéntica en ambos casos.

Cabría suponer que una diferenciación entre copia e imitación por un lado y falsificación por otro pudiera ser definida no sólo en base a la intencionalidad, sino que pudiera deducirse de características particulares, teniendo en cuenta la diversidad de propósitos por los que se hace una copia o se manipula una reproducción. Sin embargo, esta diferencia resulta ilusoria, de tal modo que no puede fundamentarse un juicio seguro, máxime en algunos casos en que sirve como síntoma para averiguar la intencionalidad primera que movió a la ejecución del objeto. De hecho, por más que puedan ser distintos los fines de quien lleva a cabo una copia para documentación de los de quien la realiza para hacerla pasar por original, en ambos casos el ejecutor se mueve en el campo de una civilización actual y, por ello, en el ámbito de una cultura históricamente determinada hasta en la moda y en las predilecciones; por consiguiente, ya realice la copia como documento o como reproducción, siempre tenderá tanto a documentar como a reproducir aquello que las predilecciones o la moda del momento aprecian o buscan especialmente, que nunca será ya la obra en su fenomenología total, sino este o aquel aspecto. El copista o el falsificador querrá

conservar entonces en su reproducción ese peculiar aspecto especialmente apreciado, e inevitablemente descuidarán el resto; de esto se deriva que incluso las copias tienen fecha, revelan su pertenencia a un período histórico, a menos que se hayan obtenido por procedimientos mecánicos, e incluso en este caso será difícil, aunque no siempre imposible, distinguirlas del original. Lo mismo puede decirse de las falsificaciones, de las que, sea cual sea el campo en que actúe el falsario, habrá falsos distintos según la época, tanto si se trata de monedas, como de esculturas o de pinturas.

Por lo tanto, la copia, la imitación o la falsificación reflejan la *facies* cultural del momento en que se realizaron, y en este sentido gozarán de una historicidad que se podría considerar doble, por el hecho de haber sido ejecutadas en un determinado tiempo y por el hecho de contener inconscientemente en sí mismas el testimonio de las predilecciones, del gusto, de la moda de esa época. Por eso, la historia de la falsificación entra por derecho propio no sólo en la historia del gusto, sino, tratándose de obras de arte, también en la historia de la crítica de arte, en cuanto que el falso podrá reflejar el particular modo de *leer* una obra de arte y de asumir el estilo que fue propio de un período histórico dado. De esa manera, los falsos que hace cincuenta años engañaron a expertísimos estudiosos, hoy ya se desenmascaran con bastante más facilidad, en cuanto que hoy se observa y se valora la obra de arte con criterios distintos de los utilizados a principios de siglo. Valga sobre todo el recuerdo de la obra de Dossena, que se basó en una astuta mixtificación estilística concebida para sugerir la identificación de ciertos maestros intermedios, o fases intermedias de maestros bien conocidos, aprovechándose así de la praxis de una crítica filológica entonces bastante en auge, tendente a congelar el estilo de un maestro en estilemas peculiares, fijos y reconocibles.

En conclusión, la historia de la falsificación deberá hacerse teniendo en cuenta las copias y las imitaciones, y no únicamente las falsificaciones ciertas. No sólo por la sustancial identidad de los procedimientos empleados en uno y otro caso, sino por otros dos órdenes de causas: la dificultad de probar el dolo, que es esencial para el juicio del falso, y la imposibilidad de excluir, incluso en los períodos más remotos de la civilización, una producción intencionada de falsos, dado que civilización es además sinónimo de comercio y, por tanto, de una escala de valores —por rudimentaria que sea— sobre los que inmediatamente se ejercita la malicia humana.

Precisamente por la dificultad de probar el dolo, es decir, el *animus* que preside la producción del objeto o su comercialización, se deberá presumir —como en derecho— la buena fe hasta que se pruebe lo contrario, y por lo tanto, con doble razón no se podría excluir de la historia de la falsificación el uso y la producción de copias, réplicas e imitaciones.

Puesto que sólo el *animus* determina el juicio de falso, conviene elegir

un elemento de juicio previo que, sobre todo en la vida artística moderna, ha llegado a adquirir una cierta importancia. Es decir, si se puede consentir al artista, creador de una determinada obra, reproducirla después de un tiempo fechándola o haciéndola pasar por anterior a la época precisa en que se realiza la reproducción. Si esta última condición es excluida de modo explícito por la inserción de la fecha real, no puede emitirse juicio de falsedad, pero cuando la fecha sea voluntariamente alterada u omitida, el *animus* de llevar a engaño difícilmente podría ser puesto en duda, y el artista, falsario en sí mismo, no asumirá ni moral ni jurídicamente figura diferente de la de cualquier otro falsificador.

Finalmente, queda por examinar si, más allá del hecho doloso que implica la producción o la comercialización de falsificaciones, puede reconocerse a la obra de arte falsificada un valor en sí y por sí. Desde el punto de vista de la ejecución técnica, es decir, de la artesanía, puede serle reconocido sin duda un valor de documento histórico. Pero distinta es la cuestión de si puede reconocérsele al falso un valor de obra de arte, sobre todo cuando se trata no ya de la copia como sustitución de un original, sino de una interpretación presuntamente autónoma del estilo de un maestro dado. Es necesario señalar, no obstante, que la licitud de la copia, aparte el virtuosismo de la ejecución, está limitada en lo que respecta a la estética por el eco que devuelve del original, y que debilita el original en la misma medida de cuantas veces lo reproduzca o lo divulgue.

Podría parecer, sin embargo, que la utilización del estilo de un maestro no sería diferente de lo que usualmente ha sucedido en todos los períodos históricos, donde siguiendo a una gran personalidad, ha habido préstamos, interpretaciones, adecuaciones de otros artistas, sin que esto haya constituido motivo de acusación ni desde el punto de vista moral ni estético, incluso dándose casos como los de Giotto-Maso, Giorgione-Tiziano, Masolino-Masaccio, en los que la distinción es con frecuencia ardua y muy a menudo opinable. Recientemente se ha intentado reivindicar precisamente un derecho similar a propósito de uno de los falsos más famosos de los últimos tiempos, la *Cena de Emaús* de Van Meegeren, el falsificador de Vermeer (*cf.* Ragghianti, en *Sele-Arte,* n.° 17, marzo-abril 1955).

Pero la respuesta tiene que ser necesariamente negativa. En este caso específico, la adecuación al estilo de Vermeer se ha hecho del mismo modo que Dossena, para inventar una obra de transición del período menos documentado de Vermeer, y es precisamente en el procedimiento buscado para conseguir el engaño donde radica el efectivo poder de sugestión del cuadro. Para que la obra imitada asumiera un valor autónomo, sería necesario que no pudiese ser confundida respecto a su fecha de nacimiento real, y que la forma de la que se parte se hubiese mantenido verdaderamente como punto de partida para una nueva subjetividad. Esto es posible, pero al

ofrecer una datación inequívoca, excluye la sospecha de falsificación y hace entrar a la obra en la categoría de las obras de arte auténticas, a las que corresponde un juicio aseverativo en cuanto a su declaración de tales, mientras el de falso es un juicio problemático, con lo que la diferencia entre arte y falsificación se demuestra también en la forma lógica del juicio que las califica.

2. Apostilla teórica al tratamiento de las lagunas*

El problema del tratamiento de las lagunas en una obra de arte deteriorada ha tenido hasta ahora soluciones muy diferentes, por el hecho básico de que se ha planteado empíricamente, mientras que su solución es en primer lugar teórica. Es verdad que se podría objetar que la diversidad de las soluciones ideadas depende también de la diferente estructura de las obras de arte —arquitectónicas, escultóricas, pictóricas o de cualquier otro género—, y que por lo tanto, la eventualidad intrínseca de las obras de arte en cuestión impediría un tratamiento unitario.

Pero una objeción de esta especie reafirma precisamente nuestro argumento inicial en vez de invalidarlo, en cuanto que una solución que se haga derivar de la específica objetualidad de la obra de arte pone en cuestión el empirismo con el que se intenta resolver caso por caso el problema, que es un problema conectado a la esencia misma de la obra de arte. El acoplamiento, por decirlo así, que la propuesta teórica habrá de sufrir en su adecuación a cada caso no implica que se pueda prescindir de ella.

Se trata, pues, de explicitar en qué consiste esta premisa teórica, indispensable, según nosotros, para asegurar la racionalidad del tratamiento de las lagunas.

Para hacerlo, conviene circunscribir el propio objeto de nuestra investigación, es decir, la obra de arte. Algunos creerán en este momento que es cosa obvia, pero precisamente es una obviedad que debe ser analizada. La obra de arte, tal como se presenta ante nosotros, en un museo, ¿es la misma obra de arte que fue creada por el artista, o bien, una vez concluida o simplemente rota de hecho la relación creativa —y por ello también factual— entre el artista y la obra, ésta se ha convertido en algo diferente, en cuanto que ha entrado en el mundo como objeto susceptible de una experiencia universal? ¿Y cómo se puede definir en qué consiste este algo diferente?

---

* Comunicación del XX Congreso de Historia del Arte, Nueva York, septiembre de 1961.

Ahora bien, planteada así la cuestión, está claro que intentamos aplicar también a la obra de arte un tratamiento fenomenológico, es decir, someterla a una especie de *epojé*. Nos limitaremos a considerar la obra de arte sólo en cuanto objeto de experiencia del *mundo de la vida*, por utilizar una expresión de Husserl. Con ello, no retrotraeremos la obra de arte a una objetualidad genérica, sino que, sin analizarla en su esencia, la aceptaremos tal como entra en el campo de nuestra percepción y, por tanto, de nuestra experiencia. Así circunscrita la obra de arte, estamos en posición de considerar todos aquellos aspectos que pasan desapercibidos si examinamos la obra de arte en su esencia: aspectos que van desde su consistencia material, y por ello su estado de conservación, a su presentación museográfica.

Es claro que, si se considera la obra de arte en su esencia, todo lo que se refiere a lo *material externo y dado*, como decía Hegel, de que consta la obra de arte —las condiciones termohigrométricas en que se encuentra o se debería encontrar, las medidas museográficas a tomar en relación a su exposición al público— , son cuestiones que resultan irrelevantes. Pero la obra de arte, precisamente porque en su esencia es una obra de arte, no queda suspendida fuera de nuestra experiencia; antes al contrario, apenas reconocida como tal y justamente en cuanto tal, tiene derecho a ser exceptuada del mundo fenoménico y, a través de esta particular circunscripción efectuada en el mundo de la vida, a ser considerada en estrecha relación al reconocimiento que se ha producido. Ahora bien, este reconocimiento, a través de la epojé que hemos realizado, nos muestra que la obra de arte llega a nosotros como un circuito cerrado, como algo en lo que no tenemos derecho a intervenir más que en dos casos: para conservarla lo más íntegra posible, o para reforzarla, si es necesario, en su estructura material amenazada. De este modo, conservarla íntegra se plantea como un concepto opuesto a la restitución de su aspecto original *, aunque pueda parecer que en ciertos casos las operaciones requeridas para la conservación y para la restitución sean las mismas. Pero la restitución del original pretende insertarse en ese ciclo cerrado que es la creación, substituyendo al propio artista o suplantándolo; por el contrario, la conservación de la obra en su integridad intenta limitarse a intervenir en ella únicamente en cuanto ésta, por intervenciones indebidas o por la acción del tiempo, haya sido desfigurada con adiciones o modificaciones que no constituyan una nueva síntesis. Así pues, mientras la restitución del original se resuelve en una intervención empírica de substitución histórica y creativa, pretendiendo incluirse en un momento del proceso de la obra de arte que ha sido cerrado por el autor y que es irreversible, en las intervenciones de conservación no traspasamos el momento en que la obra de arte se ha introducido en el *mundo de*

* En italiano, «repristino»; véanse *supra* notas en pp. 33 y 48 (*N. del T.*).

la vida y ha adquirido por ello una segunda *historicidad* respecto a su primera entrada en él, a través de la larga o breve elaboración que haya requerido a su autor.

Aclarado este punto, resulta también clara la premisa teórica para el tratamiento de las lagunas. Es evidente que, una vez establecido que la obra de arte de que debemos ocuparnos es la que se inserta en nuestra experiencia, en nuestra historicidad presente, debemos limitarnos a plantear la obra de arte en su actual presencia ante nuestra conciencia, y en la medida en que la consideremos así, no intentaremos poner en cuestión su esencia, que damos por descontada, sino tratarla en cuanto es objeto de nuestra experiencia actual.

Se encontrarán entonces ante nuestra observación todos los aspectos que se refieren a la consistencia de la obra de arte en su estructura material, y además, los aspectos relativos a las condiciones termohigrométricas en que se encuentra, a su presentación, que va desde la iluminación al fondo o el ambiente en que está expuesta, si la obra pertenece a la categoría de las que empíricamente se denominan muebles. En esta observación restringida de la obra de arte como fenómeno, e incluso como fenómeno de un tipo específico, podremos plantearnos asimismo el problema del tratamiento de las lagunas. Veremos entonces de inmediato que cualquier intervención tendente a reintegrar la imagen en las lagunas por inducción o por aproximación, es una intervención que excede de la consideración de la obra de arte que estamos obligados a respetar, en cuanto que no somos el artista creador, y no podemos invertir el curso del tiempo e instalarnos con legitimidad en aquel momento en que el artista estaba creando la parte que ahora falta. Nuestra única posición hacia la obra de arte que ha entrado en el mundo de la vida es considerarla en la presencia actual que se hace realidad en nuestra conciencia, y restringir nuestro comportamiento al respeto de la obra de arte, lo que implica su conservación y el respeto asimismo de la integridad de cuanto ha llegado hasta nosotros, sin prejuzgar el futuro.

Con tal actitud, debemos limitarnos a favorecer el disfrute de lo que queda de la obra de arte tal como se nos presenta, sin reintegraciones analógicas, de manera que no pueda surgir la duda sobre la antigüedad de cualquiera de las partes de la propia obra. En este punto —pero sólo en éste— se puede analizar la cuestión de si lo que queda en una obra de arte es en realidad más de lo que materialmente aparenta; es decir, si la unidad de imagen de la obra de arte no consiente la reconstrucción de algunas zonas perdidas, precisamente como reconstitución de aquella unidad potencial que la obra de arte posee como *unidad* y no como *totalidad*. Mantenemos que esto, dentro de los límites adecuados, es admisible y aun deseable, pero queremos subrayar que, con una consideración semejante,

trascendemos la *epojé* que nos hemos impuesto y que nos estamos planteando la obra de arte en su esencia al analizar si la reconstitución de ciertas zonas perdidas puede considerarse verdaderamente como una legítima emanación de la imagen misma, y hasta qué punto no es más bien una integración analógica o de fantasía. Puesto que el juicio sólo puede ser individual, la integración propuesta deberá restringirse a límites y modalidades tales que sea reconocible a primera vista, sin especiales documentaciones, sino precisamente como una *propuesta* que se somete al juicio crítico de otros. Por ello, toda eventual reintegración, por mínima que sea, deberá ser fácilmente identificable; así fue como elaboramos en el Istituto Centrale del Restauro la técnica del *rayado* * a la acuarela para las pinturas, procedimiento que se diferencia por técnica y por materia de la técnica y de la materia de la pintura original. Al hacerlo, no traspasamos los límites de la *epojé* que nos hemos impuesto, en cuanto que nuestra reintegración es un fenómeno en el fenómeno, y como tal, no se esconde, sino que, en vez de ocultarse, se hace ostensible a la experiencia de otros.

Pero de lo que precede resulta evidente que la eventualidad de la reintegración hipotética de algunas lagunas no es más que una solución parcial para ciertos casos, digamos marginales, ya que, por poner un ejemplo práctico, no será aceptable como reintegración hipotética la que substituyera una cabeza desaparecida, o casos similares. Las reintegraciones hipotéticas, siempre puestas entre paréntesis —como las que los filólogos proponen en los textos incompletos—, serán admisibles para aquellos nexos susceptibles de reconstrucción en base a la especial *metalógica* que posee la imagen y que su contexto permite sin alternativas posibles. Unicamente aquí es donde puede admitirse el *caso por caso*. Pero la mayoría de las veces, estas reintegraciones hipotéticas no serán posibles, por lo que se plantea entonces el problema de la laguna en sí y por sí misma.

En este punto es, pues, donde queremos recurrir a la *Gestaltpsychologie* (como confirmación indirecta del método que siempre hemos defendido durante veinte años de experiencia en el Istituto Centrale del Restauro). ¿Qué es una laguna que aparece en el contexto de una imagen pictórica, escultórica, o incluso arquitectónica? Si nos aproximamos a la obra en su esencia, sabremos en seguida que una laguna es una interrupción formal indebida, y que percibiremos como dolorosa; pero si nos ceñimos a los límites de la *epojé*, es decir, si nos quedamos en el ámbito de la percepción inmediata, mediante los esquemas espontáneos de la percepción, interpretaríamos la laguna según el esquema de la figura sobre fondo; de ese modo, percibiremos la laguna como una *figura* a la que la imagen pictórica, escul-

* En italiano, «tratteggio», término que, como muchos en restauración, se utiliza también en el léxico español, equivaliendo al quiza más difundido en España de «rigatino» (*N. del T.*).

tórica o arquitectónica queda obligada a hacer de *fondo*, mientras es ésta la propia figura y en primerísimo término. De esta retrocesión de la figura al fondo, de esta inserción violenta de la laguna como figura en un contexto que intenta expulsarla, nace la incomodidad que produce la laguna, bastante más, nótese, que por la interrupción formal que ocasiona en el seno de la imagen.

Así pues, aquí se delinea el problema claramente: es necesario reducir el valor emergente de figura que la laguna asume respecto a la figura efectiva que es la obra de arte. Planteado así, es evidente que las soluciones caso por caso que exigirán las lagunas no discreparán en lo básico, que es reducir el efecto de percepción de la laguna apareciendo como figura. También en esta búsqueda de una solución específica nos ayudará la *Gestaltpsychologie*. Será necesario eliminar cualquier ambigüedad de la laguna, es decir, evitar hacerla reabsorberse en la imagen, que con ello sólo se debilitaría; será adecuado, pues, que la laguna se encuentre a un nivel distinto del de la superficie de la imagen, y donde esto no pueda conseguirse, convendrá graduar el tono de la laguna de modo que se le cree una situación especial diferente de los tonos expresados en la imagen fragmentada. En este punto se comprueba el grado de empirismo y los resultados siempre defectuosos del criterio de la *zona neutra*, que, si no es reintegrada con la consideración del relieve de la laguna como figura, representa una intervención no menos arbitraria que la reconstrucción inventada.

Sin embargo, obsérvese que no todos los esquemas espontáneos de la percepción en que nos basamos lo son, sino que en parte son también adquiridos: es adquirido, por ejemplo, el de la lectura de izquierda a derecha que nos inculcó la pintura bizantina y que la Antigüedad clásica ignoró. Pero esta objeción que nos hemos hecho expresamente no cambia en realidad la substancia del problema y de su solución. Queríamos que al problema del tratamiento de las lagunas no se le diera una solución que condicionase el futuro de la obra de arte o alterase su esencia. Los puntos básicos que hemos establecido —absoluta y fácil identificación de las reintegraciones que realizan la unidad potencial de la imagen, disminución del relieve de la laguna como figura— son apoyos que permiten una gran variedad de soluciones específicas, que, no obstante, serán unívocas en el principio del que derivan. Es evidente que si algunos esquemas de la percepción evolucionaran siempre sería posible en el futuro aplicar a las lagunas un tratamiento que tenga en cuenta este perfeccionamiento en la percepción. Por eso, no hemos dado recetas, ni las daremos; pero el principio no cambia, y los dos momentos de la historia del arte se mantendrán siempre distintos, como permanecen diferenciadas la historicidad de la obra de arte en cuanto creada por el artista y la historicidad que disfruta una vez que ha entrado en el mundo de la vida. Y tampoco es discutible que, por nuestra parte, en

cuanto que manipulamos la recepción de la obra de arte, insistamos en esta segunda historicidad, y que a partir de ella debamos conformar nuestro comportamiento para con la obra de arte, incluso cuando la obra se ofrezca incompleta o fragmentada.

3. Principios para la restauración de monumentos arquitectónicos

Para la restauración de los monumentos arquitectónicos son válidos los mismos principios que se han establecido para la restauración de las obras de arte, es decir, las pinturas sean muebles o inmuebles, los objetos de arte e históricos, etc., según la definición empírica que distingue la obra de arte de la arquitectura propiamente dicha. En realidad, dado que la arquitectura, si lo es, es también obra de arte, como tal goza de la doble e indivisible naturaleza de monumento histórico y de obra de arte, y la restauración de arquitectura queda igualmente regida por las instancias histórica y estética. Sin embargo, al aplicar a la restauración de monumentos arquitectónicos las normas de la restauración de obras de arte, es preciso tener presente en primerísimo lugar la estructura formal de la arquitectura, que difiere de la de las obras de arte incluidas en la definición empírica arriba indicada. De hecho, si bien una pintura, una escultura, un objeto de arte o de adorno, pueden haber sido creados a propósito para un determinado espacio, será un caso muy raro —efectivo sólo en los monumentos rupestres— que una escultura o una pintura estén vinculadas indisolublemente al espacio teóricamente configurado en un determinado lugar, y que fuera de allí no puedan disfrutar de condiciones espaciales análogas o hasta mejores que aquellas en que se hallan según ese destino originario. Y es así, porque la espacialidad que se materializa en una capacidad figurativa dada, no llega a la obra de arte desde el exterior, sino en función de su propia estructura. Por consiguiente, la diferencia con las condiciones de la arquitectura no depende ciertamente de que sea distinta la esencia de la arquitectura y la obra de arte, sino de que en la arquitectura la espacialidad propia del monumento es coexistente al espacio ambiente en que éste ha sido construido. De ese modo, mientras en una arquitectura en cuanto interior la salvaguardia de la dimensión exterior-interior sólo está asegurada por la conservación del interior, en una arquitectura como exterior, la dimensión interior-exterior exige la conservación del espacio ambiente en que el monumento se construyó. Por eso, así como en caso de necesidad será posible

reconstruir —si bien no de manera absoluta— el interior de un monumento (cámara sepulcral de una tumba, con decoración pictórica o no, con desmantelamiento de las paredes y anastilosis de las mismas), para un edificio en cuanto exterior la posibilidad de reconstitución del documento ambiental sólo será factible con la anastilosis del monumento —cuando se pueda desmontar piedra a piedra—, pero en el mismo lugar y no en otro.

No obstante, desde esta perspectiva, el problema tiene dos caras diferentes, según que se contemple desde el punto de vista del monumento o bien del ambiente en que el monumento se encuentra, que, además de estar indisolublemente ligado al propio monumento desde el punto de vista espacial, puede constituir un monumento a su vez, del que el edificio en cuestión representa un elemento.

De este modo, pues, quedan delineados los problemas especiales de la arquitectura como exterior, con respecto a la problemática general de la obra de arte, en relación a las eventuales operaciones de restauración.

Por tanto, se plantea en primer término la inalienabilidad del monumento como exterior respecto al lugar histórico en que fue realizado. En segundo término, deberá ser analizada la problemática que surge de la alteración de un sitio histórico, en relación a las modificaciones o la desaparición parcial o total de un monumento que formaba parte de él.

Del reconocimiento en primer lugar de la inalienabilidad del monumento como exterior se obtienen al menos algunas conclusiones:

1. la absoluta ilegitimidad del desmantelamiento y recomposición de un monumento en un lugar diferente de aquel donde fue realizado, puesto que tal ilegitimidad deriva aun más de la instancia estética que de la existencia histórica, en cuanto que con la alteración de los datos espaciales de un monumento resulta invalidado como obra de arte;
2. la degradación del monumento, desmontado y reconstruido en otro lugar, como un *falso* de sí mismo obtenido con sus propios materiales, por lo que resulta ser aun menos que una momia respecto a la persona viva que fue;
3. la legitimidad del desmantelamiento y recomposición únicamente vinculada a la salvaguardia del monumento, cuando no se pueda conseguir su salvación de ningún otro modo, pero siempre y sólo en relación con el lugar histórico donde fue construido.

Establecidas tales conclusiones, es evidente que los problemas figurativos relativos a la desaparición o a la alteración de uno de los elementos —que no necesariamente habrá de tener carácter de monumento en sí mismo— en un determinado lugar histórico constituyen como el reverso del problema relativo a la conservación del monumento *in situ*.

Precisemos además que se ha hablado de *sitio histórico* y no sólo de ambiente monumental, porque, desde el punto de vista del monumento arquitectónico, también el ambiente natural en que pueda encontrarse funciona como ambiente monumental, aunque, sin embargo, difícilmente se producirá lo contrario: que se le puedan reconocer las mismas exigencias a un ámbito natural que a un ambiente monumental. Podrían tomarse como ejemplos la colina de San Miniato al Tedesco coronada por la torre de Federico II, destruida por los alemanes; la roca de Ghino di Tacco en la cima de Radicofani; las torres funerarias que caracterizan las ásperas colinas del desierto que circunda Palmira.

Con este planteamiento de los problemas de la conservación del sitio histórico relativo al monumento arquitectónico, y del monumento en cuanto elemento de este sitio-ambiente, se perfilan dos cuestiones:

1. Puesto que un monumento dado representa un elemento de un ambiente, ya sea natural o monumental, cuando este ambiente se altere tan profundamente que no corresponde ya a los datos espaciales connaturales al propio monumento, ¿se mantiene la condición de inalienabilidad antepuesta al monumento mismo?
2. Supuesto que el ambiente natural o monumental no se haya alterado profundamente en sus datos espaciales, sino en la desaparición de uno o más elementos, ¿podría admitirse la reconstrucción de éstos a modo de copias, lo que en sí constituye una falsificación, en base a la reconstitución espacial del ambiente, ya que no a la imposible revivificación del monumento?

Está claro que la solución de estas cuestiones no puede producirse más que en el marco de los principios generales de la restauración, en cuanto deducidos de la esencia misma de la obra de arte.

Con la guía de estos principios, a la primera cuestión puede responderse que siempre se habrá de tender a mantener las referencias espaciales del sitio lo más cercanas posible a las originales, pero que el monumento arquitectónico no deberá ser trasladado incluso aunque la alteración de esos datos espaciales fuese irrecuperable. La conciencia de autenticidad que sugiere el edificio no trasladado siempre se habrá de anteponer a la conciencia hedonista del propio monumento.

Para la solución de la segunda cuestión, hay que distinguir en primer lugar si los elementos desaparecidos, por cuya supresión ha venido a alterarse la espacialidad del ambiente originario, son monumentos en sí o no. Si no constituyen monumento en sí, incluso podría admitirse una reconstrucción, ya que por falsos que sean, no siendo obras de arte, reconstituyen sin embargo los datos espaciales, pero, precisamente porque no son obras

de arte, no degradan la cualidad artística del ambiente, en el que se insertan únicamente como límites espaciales de carácter general. El ejemplo más adecuado se da en las casas reconstruidas de la Piazza Navona. Naturalmente no se excluye con ello que pudieran haberse insertado arquitecturas nuevas, pero entonces es ya más bien un problema de creación que de restauración, que no se resuelve en base a unos principios, sino elaborando originalmente una imagen nueva.

Si por el contrario los elementos desaparecidos han sido en sí obras de arte, hay que excluir en absoluto la posibilidad de que se reconstruyan como copias. El ambiente deberá ser reconstituido en base a los datos espaciales del monumento desaparecido, y no a los formales. Por ello, se debía construir de nuevo un campanile en San Marcos de Venecia, pero *no* el campanile derribado; igualmente se debía levantar nuevamente un puente en Santa Trinità, pero *no* el puente de Ammannati.

Los principios y las cuestiones expuestas comprenden toda la problemática de la restauración monumental en cuanto se refiere a la peculiar estructura espacial de la arquitectura. Para todo lo demás, los problemas al respecto son comunes a los de las demás obras de arte: desde la distinción de aspecto y estructura a la conservación de la pátina y de las fases históricas por las que haya pasado el monumento.

4. La restauración de la pintura antigua*

En principio, la restauración de la pintura antigua, entendiéndose con tal denominación la pintura anterior a la Edad Media, no representa en el campo de la restauración una rama tan autónoma como puede ser, por ejemplo, en la medicina la cirugía respecto a las terapias que no implican intervenciones quirúrgicas. La restauración de la pintura antigua se incluye en la restauración de la pintura del mismo modo que las pinturas medievales no se aislan de las pinturas renacentistas, barrocas o modernas. Ciertamente se podría aducir que las pinturas antiguas, desde las del Paleolítico Superior a las que configuran en el área mediterránea la articulación con el primer Califato islámico, se presentan con características técnicas diferentes, o supuestamente diferentes, de cuanto conocemos de la pintura posterior al siglo VIII, si, como Pirenne, queremos hacer arrancar el Medioevo de este siglo mejor que de la caída de Rómulo Augusto. Pero, incluso concediendo tal diversidad, no sería acertado hacer de la restauración de las pinturas antiguas una categoría totalmente aparte en el ámbito de la restauración pictórica.

Como justificación para apoyar un planteamiento contrario —que por nuestra parte no aceptamos—, podría proponerse el desconocimiento que aún hay acerca de la técnica usada para las pinturas, ya sean sobre roca, sobre enlucido, sobre tabla o sobre tela, comenzando desde el Paleolítico Superior hasta los umbrales de la Edad Media. Esta incertidumbre que existe ahora, creemos que existirá durante mucho tiempo, en cuanto que las técnicas de análisis científico elaboradas hasta hoy no ofrecen certeza absoluta respecto a los *medios* y los procedimientos utilizados, y tampoco las escasas noticias sobre los autores, incluso respecto al período clásico, ofrecen una ayuda precisa, en cuanto que nunca se tiene la coincidencia exacta entre el dato documental y la obra que ha pervivido. Es demostra-

---

* Comunicación presentada en el VII Congreso Internacional de Arqueología Clásica, Roma-Nápoles, septiembre 1958; publicada en *Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 33, 1958, pp. 3-8.

ción secular de todo esto la disparidad de opiniones acerca de la encáustica, la *kausis*, la cera púnica, discrepancia que sería fatuo considerar soslayable en la actualidad mediante reconstrucciones ingeniosas de las técnicas, sobre la base de las confusas recetas transmitidas por Plinio, Vitruvio, y otros autores más tardíos, hasta *Heraclio* o las *Mappae clavicula*.

Sin embargo, el desconocimiento sobre la técnica de las pinturas antiguas no puede eximir de su restauración. Es más, incluso cuando esta inseguridad pudiera ser completamente resuelta, no es seguro que la restauración se hubiera beneficiado mucho. Por más sorpresa que pueda suscitar esta afirmación, conviene verificarla subrayando algunos puntos que verdaderamente han de plantearse como básicos para la restauración.

El primero se refiere a la materia de que consta la obra de arte, en cuyo concepto de materia pretendemos incluir también los procedimientos técnicos que llevaron a la elaboración de los diferentes materiales destinados a la figuración de la imagen. Si en el proceso de deterioro, debilitamiento y degradación de la materia pudiera demostrarse la posibilidad de un procedimiento en sentido contrario, o sea, de regeneración, no hay duda de que el conocimiento exacto de la técnica que llevó a una cierta configuración de la materia y de la pintura sería fundamental. Desgraciadamente, esta posibilidad de regeneración de la materia, de una reversibilidad en el seno de la propia imagen y no *in vitro*, se ha demostrado hasta ahora casi siempre una utopía, o, aun peor, un peligro gravísimo para la obra de arte. En el caso más afortunado hasta ahora, que es el de los procedimientos electrolíticos para los metales, es innegable que se ha dado también ocasión para enormes desastres, ya que sólo dentro de un radio restringido y con aplicaciones especialmente atentas y prudentes se consigue una acción curativa que, si no milagrosa, es satisfactoria. Lo mismo hay que decir en cuanto a los procedimientos regenerativos experimentados con los barnices.

Si los resultados obtenidos en este campo son, pues, modestos, tampoco se debe olvidar que eran precisamente los ámbitos en que podría parecer menos arduo el objetivo propuesto, ya que tanto el metal de fusión como el estrato del barniz se presentan como una materia dotada de una continuidad y homogeneidad que los numerosos y variadísimos ingredientes de las pinturas están muy lejos de poseer.

Estos compuestos, incluso en el ámbito supuestamente restringido que podrían representar la Edad Antigua y la Media por lo menos con relación a la complejidad de los nuevos hallazgos de la química moderna, oponen tal resistencia al análisis que, aun aproximándonos a una época relativamente más cercana como el principio del siglo XV, ni siquiera hay seguridad por ejemplo respecto a la técnica —es decir, tanto el procedimiento como el medio material— utilizada por Jan Van Eyck, y que tan misteriosamente como aparece, desaparece poco más de un siglo después. Sin em-

bargo, incurriría en un paralogismo quien, basándose en estas dudas, rechazase cuidar, o restaurar, las obras flamencas.

Por lo que se refiere al Istituto Centrale del Restauro, exceptuando todo lo que se relaciona con las técnicas electrolíticas y los metales, se ha intentado en dos casos conseguir una regeneración de la materia.

El primer caso fue el intento de obtener la reversión del negro al blanco del albayalde oxidado de los frescos de Cimabue en Asís; el proceso, que daba resultados óptimos *in vitro*, falló completamente en la realidad de la obra.

El segundo se refirió a la reversión del cinabrio ennegrecido de las pinturas antiguas, inconveniente ya notado desde Vitruvio. Aquí el procedimiento, que puede verse realizado en algunas de las pinturas murales de la Farnesina (ahora en el Museo Nazionale Romano) dio un resultado notable desde el punto de vista de la desaparición de las zonas ennegrecidas. A nuestro juicio, este resultado, aunque interesante, no compensaba sin embargo el debilitamiento de tono que resultaba siempre en las zonas sometidas al tratamiento, por lo que no se ha vuelto a realizar ulteriormente. Pero también por otra consideración, que no entra en la apreciación del resultado. En efecto, cuando la alteración que se ha producido en la obra de arte no se presente como el resultado de un proceso todavía en desarrollo, y que por ello debe frenarse a toda costa, sino como un proceso ya cerrado y sin otro peligro para la subsistencia de la obra, la instancia histórica, que siempre se ha de tener debidamente presente respecto a la obra de arte, exige no borrar en la propia obra el paso del tiempo, que es la historicidad misma de la obra tal como se ha transmitido hasta nosotros. Esta, que es también la base teórica para el respeto de la pátina de las obras de arte y de los monumentos, ofrece la referencia más segura para establecer el nivel y el alcance de la intervención en la obra de arte en relación a su subsistencia en el presente y a su transmisión en el futuro, y ello independientemente de la exigencia estética que tiene asimismo por derecho preeminencia sobre la histórica.

En realidad, el primer principio de la restauración es aquel según el cual se restaura exclusivamente la materia de la obra de arte. Esta materia es el material efectivo de que consta, y no la obra de arte en abstracto, por lo que el bronce del *Kouros* de Selinunte, pongamos por caso, no sólo es el bronce resultante de su peculiar aleación, sino también en su particular estado actual; de ahí que una intervención de restauración sea únicamente admisible para impedir su eventual degradación, de la que podría derivar una ulterior deformación grave de la forma. Un bronce de igual aleación que pudiera encontrarse en una fundición en estado virgen, no es el mismo que el del *Kouros,* en el sentido de que, teniendo prelación la forma sobre la materia, reducida ésta a una determinada forma, no puede ser considera-

da en el mismo plano de la que es informe, ni siquiera para el tratamiento de conservación.

El problema que se plantea para las pinturas antiguas es de la misma especie. No se trata de refrescar sus colores ni de devolverlas a un hipotético e indemostrable estado primitivo, sino de asegurar la transmisión futura de la materia de la que resulta la concreción de la imagen. No se trata de regenerarlas, de reproducir el proceso técnico con que las pinturas fueron realizadas. Por ello, el conocimiento sólo aproximado de estos procesos técnicos tampoco es un obstáculo fundamental, ni siquiera para la pintura flamenca. Y diremos más: incluso donde este conocimiento está completamente aclarado, como en el fresco y el temple medievales, o en la pintura al óleo moderna, sería una locura querer fundamentar la restauración en una reproducción del proceso técnico originario. Ni un fresco se restaura al fresco, ni un temple al temple, ni una pintura al óleo con repintes al óleo. Cuando tal cosa se hace, se comete un error gravísimo.

Un segundo prejuicio que existe en la restauración de pintura, aunque sólo en ésta, se deriva de la confusión entre aspecto y estructura, confusión que está en la base de buena parte de las erróneas teorías sobre restauración, especialmente en la restauración de arquitectura, pero también en buena parte en la pictórica. Si en realidad la imagen importa por la forma que ha recibido la materia, y si ésta no es más que el vehículo de la imagen, es claro que lo que será indispensable conservar de la materia que se ha convertido en imagen consistirá en aquello que directamente determina el aspecto, mientras todo lo que constituye la estructura interna o el soporte podrá ser substituido. Naturalmente, para la exigencia histórica, también debe ser conservado aquello que no colabora directamente al aspecto de la imagen, pero sólo en cuanto la conservación integral de la materia-soporte sea permitida por las condiciones digamos sanitarias de la pintura. Por lo tanto, ni una pintura mural cuyas condiciones exijan el arranque* deberá trasladarse a un muro, ni una pintura sobre roca habrá de ser colocada de nuevo sobre una roca. Y no solamente esto, sino que ni siquiera será obligatorio el soporte rígido, en cuanto que lo que sí resulta necesario es mantener íntegro el aspecto y no tanto la estructura. Las pinturas se contemplan, pero no se tocan: es a la vista y no al tacto donde se ofrecen y se experimentan.

De todos modos, hay que considerar que el propósito esencial de la restauración no es solamente asegurar la subsistencia de la obra en el presente, sino también asegurar su transmisión hacia el futuro, y, puesto que nadie puede saber nunca con certeza que la obra no necesitará otras inter-

* En italiano, «distacco», voz utilizada también en el léxico español de restauración de pintura mural, así como «stacco» (*N. del T.*).

venciones en el futuro, aunque sean simplemente de conservación, es menester facilitar y no obstaculizar las eventuales intervenciones posteriores. Así pues, cuando se trate de pinturas murales cuyo sustrato pictórico sea escaso, el traslado a lienzo será el medio más simple, más idóneo y más adecuado para la conservación, no sólo porque no impide ningún otro eventual traslado o colocación sobre otro soporte distinto, sino porque cualquiera que sea el material rígido que se elija, siempre es a los estratos textiles superpuestos a los que queda confiada la misión de soporte primero y directo. O por lo menos, hasta ahora no se ha descubierto ningún sistema más seguro ni más factible. Lo importante es asegurar una tensión constante según las variaciones de las condiciones atmosféricas; esto es lo que se ha conseguido, y de modo automático, con el nuevo sistema inventado por el Istituto Centrale del Restauro, que puede verse aplicado en la Tumba de los Atletas hace poco arrancada de Tarquinia. Aunque el sistema de tensión debía ser regulado gradualmente, se han obtenido resultados satisfactorios, que se han puesto a prueba sin que el Istituto, a decir verdad, haya tenido nada que ver en ello, en los viajes que dos de las tumbas tarquinesas realizaron para la Exposición etrusca, que fue nada menos que una vuelta a Europa.

En realidad, si se quiere salvar la pintura antigua, deberán generalizarse al máximo sus traslados. La demostración no sólo viene dada por las pinturas de Pompeya y Herculano que fueron arrancadas en tiempos de los Borbones y conservadas en el Museo de Nápoles, mientras la mayor parte de las encontradas en esa misma época están ahora deterioradas y destruidas, sino también por la aceleración, en parte explicable y en parte inexplicable, que se ha producido en las últimas décadas en el deterioro de las pinturas murales, ya sean clásicas, medievales o modernas.

Naturalmente, no siempre es posible el traslado de las pinturas antiguas a tela. Se puede decir en este sentido que en casi todas las pinturas parietales romanas, en las que hay que levantar algo más que la película superficial, es necesario servirse de soportes rígidos, ya que el peso del estrato pictórico que debe ser salvado no consiente confiarlo a estratos de tela. Al soporte rígido siempre se recurre, sin embargo, con cierto disgusto, en cuanto que no tolera más que extensiones limitadas, mientras que el lienzo permite extensiones prácticamente ilimitadas.

Cuando arrancamos las pinturas de la Villa di Livia en Prima Porta, conseguimos reducir las paredes a sólo seis grandes paneles; fue indudablemente difícil y arriesgado. Si se hubieran podido aplicar simplemente sobre tela, cada pared habría constado de un solo panel. Por otro lado, el Istituto es netamente contrario al uso de nuevos materiales sintéticos, o asimismo de conglomerados, prensados, etc., de los que no hay más que una experiencia de pocos años. Antes de sustituir un material largamente utilizado,

sobre el que se tiene una experiencia de siglos y del que por tanto se conocen bien los defectos y las ventajas, es necesaria una prudencia que nunca será excesiva.

Se ha dicho, y conscientemente, que la experiencia aconseja la máxima generalización del arranque de las pinturas antiguas; añadimos ahora que este traslado se debe efectuar especialmente con las pinturas en buenas condiciones, puesto que la acción restauradora no es taumatúrgica y es lógico que interese sobre todo conservar las pinturas en buen estado. Pero, si bien en los últimos años se han vencido muchas resistencias con la pavorosa aceleración del deterioro de las pinturas murales, en realidad se continúa recurriendo a arrancarlas sólo en los casos de extrema urgencia, con operaciones en caliente que, como en el cuerpo humano, son sin duda las más arriesgadas. Además del mayor riesgo y de las incógnitas temibles que la operación en caliente comporta, hay después un elemento básico que no se tiene presente y que en cambio hay que subrayar.

Se puede decir que el noventa y nueve por ciento de los casos de degradación de las pinturas murales viene producida por la humedad, y ésta, ya sea de capilaridad, de infiltraciones o por condensación, es casi siempre imposible de eliminar. La acción secular de la humedad produce una disgregación en la consistencia de la pintura mural, disgregación cuyo mecanismo físico no está todavía claro, pero que no por ello es menos indudable. El color que pierde su consistencia y se vuelve pulverulento o blando, como ejecutado al pastel, adquiere por este cambio y además por la propia humedad una tonalidad distinta; por lo tanto, cuando en la restauración se está obligado a fijarlo —y a esto tiende substancialmente la restauración— la tonalidad de la obra restaurada será necesariamente diferente, pero no tanto a causa del ligero aumento de tono que todos los fijativos, unos más y otros menos, tienden a producir, cuanto por la diferente refracción de la luz que se produce en una superficie seca y compacta respecto a la misma superficie pulverulenta y húmeda.

Por lo tanto, sería ingenuo y capcioso sostener, por ejemplo respecto a las pinturas murales de las tumbas, que su verdadera tonalidad es la que se ve actualmente en las tumbas violadas e invadidas por la humedad, ya sea de infiltración como de condensación. Por el contrario, precisamente esa tonalidad más viva, cuando lo sea, es la que resulta forzada, digámoslo así, por las condiciones actuales. El fijativo usado en estos casos por el Istituto ha sido la goma laca blanca y purificada, que da un aumento de tono mínimo y además permite, contrariamente a lo que se suele creer, su eliminación en superficie.

Los problemas que hemos tocado eran necesariamente los más urgentes: arranque, soportes, fijativos. La limpieza no es cuestión menos importante, pero requiere descender a detalles técnicos minuciosos que particula-

rizarían demasiado esta exposición, que por fuerza ha de ser de carácter general. En cuanto a las reintegraciones, el problema no resulta en modo alguno distinto de las obras de arte de otras épocas: también aquí se realiza, si es oportuno, la restauración sin reintegraciones, y en cualquier caso, las reintegraciones deberán ser reconocibles a simple vista. Sí es necesario detenerse sobre un punto, aunque sea muy particular: se trata del uso de la cera para *refrescar* la superficie de las pinturas murales. Hemos utilizado a propósito este nefasto verbo «refrescar», causa de tantos desastres, pues la voluntad de refrescar y el uso de la cera se corresponden.

En la base de esta costumbre de embadurnar de cera las pinturas antiguas —y tras las antiguas, las medievales y las modernas— debe haber existido una apresurada interpretación de la *ganosis* *, de la *kausis* y de la *cera púnica*. En segundo lugar, la fe ilimitada en la cera, profesada por escuelas nórdicas de restauración para operaciones por otro lado bastante diversas, ha alimentado su uso. Para las pinturas murales la utilización de la cera o también la parafina es sin duda lesiva, y nunca se hará bastante para erradicarla. Allí donde se haya aplicado cera o parafina se produce amarilleo y opacidad, y si las pinturas quedan en su soporte original, la cera no sólo impide las eflorescencias de salitre o de carbonato cálcico, sino que al entrar en combinación las agrava, y además ofrece un óptimo caldo de cultivo para los hongos, en vez de preservar el estrato pictórico de ellos. Por fin, puede decirse que la eliminación de la cera o la parafina nunca llega a ser completa y generalmente requiere disolventes demasiado enérgicos. Cortar la transpiración natural en la superficie de una pintura mural es siempre un error gravísimo; una limpieza bien hecha evitará extender estratos uniformes de ceras o resinas. Del mismo modo que no se repule una estatua, tampoco se debe forzar una pintura antigua a recuperar fugaz y ficticiamente aquella luminosidad que tuvo en determinado momento.

Hemos hablado de pinturas murales porque desgraciadamente son tan pocas las pinturas no murales que han sobrevivido de la época clásica y de la primera época bizantina que cada una de ellas representa un problema en sí mismo que no permite generalizaciones. Quizá el más insigne entre estos rarísimos tesoros, cualquiera que sea la época a que se atribuya entre los siglos V y VIII, ha sido precisamente objeto de una reciente y minuciosa restauración y expuesto en el Istituto: la *Madonna della Clemenza* de Santa Maria del Trastevere. Como es una de las raras pinturas a la encáustica llegadas hasta nosotros, ha ofrecido nuevos y delicados problemas en cuya solución han colaborado los científicos tanto como los restauradores. En cuanto a las miniaturas sobre pergamino, es una rama desgraciadamente de las menos cultivadas de la restauración; los fijativos representan un

* Véase *infra*, cap. 6, nota 2, y la nota de p. 121 (*N. del T.*).

problema aún más arduo que en las pinturas murales y, como se pudo comprobar en la reunión del ICOM* de Amsterdam, no hay acuerdo alguno en la materia. El Istituto continúa llevando a cabo muchos experimentos con buenos resultados, pero el *optimum* está todavía muy lejano. Unicamente señalar que nunca se insistirá bastante sobre la necesidad de no planchar de ninguna manera las hojas de pergamino miniadas: aún se llora por el Códice purpúreo de Rossano; no ocasionemos otras desgracias similares. Nos complace concluir nuestra aportación con esta nota de prudencia y de cautela.

* International Council of Museums (*N. del T.*).

5. La limpieza de pinturas en relación a la pátina, los barnices y las veladuras*

Las recientes y ásperas polémicas sobre la limpieza de pinturas no han hecho más que polarizar las respectivas posiciones de los defensores de la limpieza absoluta y los partidarios de la pátina. Desgraciadamente, una vez que un cuadro se ha limpiado totalmente hasta dejar desnudo por completo el estrato del color, es imposible juzgar si verdaderamente han sido levantadas veladuras, si se conservaba todavía al menos una parte del barniz antiguo, o si, en fin, no sería preferible una pátina incluso oscura a la superficie pictórica relavada y chirriante sacada a la luz por la limpieza.

Los defensores de la limpieza a fondo comienzan con una crítica del concepto de pátina: la acusan de ser un concepto romántico, es decir, de traicionar la pintura con una adherencia emocional, con un elemento superpuesto que coincidiría con la inclinación romántica por los sentimentalismos, ruinas, el misterio, las luces crepusculares, etc. Conviene rechazar de inmediato esta expeditiva liquidación del concepto de pátina. La pátina, si bien fue promovida artificial y exageradamente en la época romántica, no fue una *invención* romántica. En 1681, en plena época barroca, cuando ni los más arbitrarios historiadores podrían hablar de romanticismo, Baldinucci definía así la *Patena* en su *Vocabolario toscano dell' Arte del disegno*: [1] «Voz usada por los Pintores, y le dicen también piel, y es esa universal oscuridad que el tiempo hace aparecer sobre las pinturas, que también a veces las favorece.» La definición es tan precisa que todavía hoy puede ser aceptada plenamente. Y nótese que es debida a un escritor toscano que se nutre de la práctica y de la teoría de la pintura tal como se desarrollaba en la Toscana, en la intelectual y artística Florencia. No proviene de un veneciano, o de un toscano como el Aretino, que se apoya en la experiencia pictórica veneciana y la antepone a la florentina. De hecho, la pintura barroca toscana es conocida incluso hoy por una ácida violencia de colores

* Texto del artículo publicado en inglés en el *Burlington Magazine*, julio 1959.

[1] Cf. F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'Arte del disegno* (Vocabulario toscano del arte del dibujo), Florencia, 1681, p. 119.

que haría suponer aún menor el escrúpulo de la pátina en los pintores de la época. Pero ni siquiera podría considerarse la pátina un concepto de la época barroca. Ya Vasari, en el *Trattato della Scultura*[2] recoge hasta las recetas de las *pátinas artificiales* que en su tiempo se daban al bronce. También esto debe hacer reflexionar.

Si la sensibilidad de los artistas del Renacimiento rechazaba en el bronce la brillantez de lo nuevo, esa prepotente arrogancia de la materia nueva, ¿no es posible que se intentase igualmente atenuar la virulencia descarada del color, el oropel demasiado ostensible de las tierras, las lacas, los ultramar? Toda prevalencia de la materia sobre la forma siempre es a despecho de la forma: la materia en la obra de arte debe ser el medio para la imagen, pero nunca es la imagen misma [3]. Sin embargo, para llegar a esta conclusión no es necesario partir de una tesis de estética, basta la sensibilidad despierta del artista, que sabe bien que no puede ni quiere confundirse con el artesano. La obra de arte en que la materia prevalece es una obra de artesanía: será la joya, el vaso, el plato, pero no será el cuadro ni la estatua. El oficio de la pátina se revela entonces como el de atenuar la *presencia* de la materia en la obra de arte, de reconducirla a su función de medio, de detenerla en el umbral de la imagen para que no se extralimite pasando inadmisiblemente por encima de la forma.

Conviene subrayar que las consideraciones precedentes mantendrían igualmente su valor aunque se pudiera demostrar que los colores de las pinturas antiguas se han conservado exactamente tal y como fueron aplicados por los artistas, y sobre todo que mantienen, por debajo de la pátina, el mismo equilibrio originario. Este planteamiento, que los partidarios de la limpieza a fondo tienen que suponer forzosamente como una verdad apodíctica, es una presunción absolutamente arbitraria; no es apodíctica, es incontrolable.

El último refugio de los defensores de la limpieza integral está en la hipótesis de que con el nombre de pátina se quiere hacer pasar la suciedad, los barnices acumulados a través de los siglos, etc. Precisamente para despejar las dudas y convencer a los inseguros, nos complacemos en traer aquí tres importantes testimonios de los que resulta que lo que nosotros llamamos *pátina,* en la mayor parte de los casos demuestra corresponder bien a las veladuras o bien a los barnices coloreados. Nuestros ejemplos serán lo más dispares y alejados entre sí para que no impliquen una escuela determinada ni un artista aislado. Se trata de casos ocurridos en el Istituto Centrale del Restauro (Instituto Central de Restauración) de Roma, donde siempre se ha estado en contra de la limpieza integral, y donde, como por recom-

[2] VASARI-MILANESI, *Trattato della Scultura* (Tratado de la Escultura), Florencia, 1906; vol. I, p. 163.

[3] Nuestra argumentación es una consecuencia de la teoría del arte que hemos mantenido en *Carmine o della Pittura, op. cit.*

pensa, el que suscribe pudo encontrar por fin la indudable demostración de la bondad del método seguido.

Se estaba examinando la superficie de la *Coronación* de Pesaro de Giovanni Bellini, que una lamentable restauración precedente había llenado de estrías en el intento —por fortuna detenido a la mitad— de una limpieza integral, cuando pude observar que, en torno a la cabeza de San Pedro, el incauto restaurador anterior, en su tentativa de limpieza, había levantado también el oro aplicado a pincel con sutiles trazos sobre la pintura ya acabada. Entonces se pudo observar que en el mismo lugar en que el oro se había raspado seguía manteniéndose sobre el cielo el estrato de barniz oscuro que, de haber sido posterior, debería haber sido arrastrado junto con el oro. Esta observación tan obvia me indujo a excluir absolutamente la eliminación del barniz, que en cambio era muy solicitada por la literatura sobre la cuestión y por estudiosos interesados[4].

Pero la confirmación definitiva de esta observación habría de venir del compartimento de la predela que representa a San Terencio. También aquí el anterior restaurador había intentado el raspado del barniz dorado en un punto junto al pedestal del santo, y he aquí lo que resultaba: Bellini pintó con color en *pasta* sólo las líneas directrices de la perspectiva, y en cambio añadió en *veladura* las subdivisiones de los sillares y las llagas de bronce —al estilo romano— entre sillar y sillar. Todo ello había sido *fijado* por un barniz bastante espeso, que era imposible de levantar sin arrastrar también las partes en *veladura*. Examinado este barniz, resultó compuesto por una resina dura con vestigios de una *laca vegetal amarilla*[5]. Es decir, Bellini se sirvió de un barniz coloreado para entonar toda la pintura.

Este era un descubrimiento tan impresionante como para poner en discusión todo el problema de la *veladura* y de las limpiezas de las pinturas.

¿Qué es la *veladura*? Es claramente una fase del acabado de una pintura, un velo de color que sirve para amainar o cambiar tanto un tono local, como una tonalidad general. Es, si se quiere, un recurso, un medio de última hora, un ingrediente interno y secreto. Como tal *recurso* no debía ser confesado fácilmente. Si bien las investigaciones que hemos hecho en la literatura relativa no pueden considerarse completas, creemos, no obstante, que el término se encuentra reseñado por primera vez en Armenini[6]. Esto resulta de gran importancia, puesto que se refiere a una práctica toscana y romana, no veneciana. Baldinucci dio después su definición[7]: «*Velar*. Cu-

[4] Véase por ejemplo C. GAMBA, *Giovanni Bellini*, Milán, 1937, p. 76.

[5] El análisis fue realizado por el doctor Liberti, director del gabinete químico del Istituto Centrale del Restauro.

[6] G. B. ARMENINI, *Dei veri precetti della pittura* (1587) (Verdaderos preceptos de la pintura), Pisa, 1823, p. 140: «Pero en los esbozos de los paños que han de *velarse*...», y p. 141: «pero vuelvo a los paños, que se usan para *velar*...» con todas las explicaciones técnicas que siguen.

[7] *Vocabolario toscano...*, *op. cit.*, p. 174.

brir con velo. Entre nuestros artífices, velar vale como teñir con poco color y mucho temple (o como vulgarmente se dice acuoso o largo) el colorido de una tela o tabla, de modo que éste no se pierda de vista, pero quede algo mortificada y agradablemente oscurecida, casi como si tuviese por encima un velo.»

Al leer un texto semejante, fechado en 1681, uno se pregunta si es mayor la inconsciencia o la ignorancia de quienes no se han preocupado hasta ahora de veladuras, salvo en pinturas venecianas del Cinquecento, y aún eso a salto de mata. Sin embargo, es verdad que, a pesar de la declaración tan explícita de Baldinucci, la *veladura* continuó su existencia casi ilegítima y soterrada en la pintura. No es casual que el Vocabulario de Crusca ni siquiera cite el vocablo, y que sólo aparezca en el Diccionario de Tommaseo. Pero antes de Tommaseo se encuentra en Milizia, en el Diccionario de 1827, y con una abundancia de detalles y de recetas que demuestra bastante bien la vida floreciente, aunque oculta, que la veladura había mantenido en los *ateliers* (talleres) de los pintores[8]:

«*Veladura.* Es un estrato de color ligero, que se aplica especialmente en la pintura al óleo, para *velar* y hacer transparentar la tinta que está debajo.

»Algunos pintores *velan* por toques; así lo practicó Rubens y su escuela. De este modo, las *veladuras*, empleadas por encima con fondos bien secos, son duraderas, ligeras y apagan la tinta.

»Otros, por ejemplo, de la antigua escuela veneciana, dan la veladura sobre el primer estrato con tintas diferentes para armonizar la obra, y remediar los defectos escapados en el primer estadio.

»Este método es funesto para el cuadro, porque la veladura impide la evaporación de los aceites del primer estrato aún fresco, y se produce una costra de un amarillo renegrido...».

Como se ve, todavía a comienzos del siglo XIX se sabía bastante bien qué era la veladura[9], y cómo la habían empleado los venecianos y Rubens. Así pues, quien al limpiar un Rubens llegó a poner a la vista la pasta de color cruda y desnuda, ¿no se convencerá de haberlo arruinado para siempre?

Por lo demás, no es difícil rastrear en la literatura más antigua las premisas teóricas de la práctica de la veladura.

En lo que respecta a la escuela veneciana, la demostración que se ha

[8] F. Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del disegno* (Diccionario de las Bellas Artes del dibujo), Bolonia, 1827, vol. II, p. 514.

[9] El término *velatura* [veladura] se traduce en inglés con dos palabras: *glaze*, en cuanto estrato oscuro sobre lo claro, y *scumble*, en cuanto película clara sobre lo oscuro. En francés el término más próximo es *glacis*. En alemán es *Glasur*. Con todo ello no hay naturalmente una coincidencia exacta de los términos susodichos con la *velatura*, que, como concepto madurado en la práctica y la preceptiva italiana, aconsejaría mantener en el vocablo italiano. [En español, como es sabido, el término «veladura» coincide exactamente en sentido y significado con el italiano *velatura*. *N. del T.*]

ofrecido con Bellini, y en un cuadro de época tan temprana, todavía en parte mantegnesco, cuadra perfectamente con el concepto del color que los mismos tratadistas vénetos desarrollaron. El *tono* no es una invención de la crítica moderna; refleja, en términos críticos actualizados, la misma visión de los contemporáneos de Tiziano. Véanse las palabras de Pino[10]: «... cada color, por sí solo o compuesto, puede hacer más efectos, y ningún color vale por su propiedad para hacer un mínimo efecto del natural...», donde queda clara la diferencia que Pino quiere establecer entre el *color físico* y el color de la *imagen pictórica*. Con una distinción tan precisa, ¿cómo se habría buscado acentuar la materia del color sin perjudicar su completa disolución en la imagen? Pero Pino recoge un matiz aún más característico: «... cuidar sobre todo de unir, y acompasar la diversidad de las tintas en un único cuerpo». Esto, que es la anticipación crítica del tono, se convierte respecto a la técnica en el soporte mismo de la veladura: ese *único cuerpo* se obtendrá sólo con la veladura. Pero esta distinción entre el *color físico y el color de la imagen* no aparece sólo en Pino; poco después se encuentra explícitamente en Dolce[11].

«Nadie crea que la fuerza del colorido consiste en la elección de bellos colores, como bellas lacas, bellos azules, bellos verdes, y similares, ya que estos colores son igualmente bellos sin que se pongan en la obra, sino en saberlos manejar convenientemente.» No es posible aquí una interpretación dudosa. La materialidad de los colores debía desaparecer, y para hacerla desaparecer de modo que el color se reabsorbiera en la imagen, estaba la ayuda secreta, complaciente y casi invisible, de la veladura, el remate final. Por lo demás, la composición de los barnices antiguos, en la que entraba con bastante frecuencia el *aceite de piedra*, o sea, petróleo, indica claramente que del barniz no sólo se requería que aquellas partes de la pintura que «por cualidad y naturaleza del color se hubieran resecado, recuperen el brillo y descubran la profundidad de los oscuros», como dice Baldinucci[12], sino también una unificación general de la tonalidad, puesto que ciertamente no podía existir entonces un *aceite de piedra* transparente como el agua y los barnices de esta procedencia extendían de por sí un velo uniforme sobre la obra.

Pero aún quedaría abierta la cuestión respecto a la pintura anterior al Cinquecento.

Se estaba restaurando en el Istituto del Restauro la *Madonna de Coppo* di Marcovaldo, que la tradición atribuía a 1261. La firma y la fecha recogi-

[10] P. PINO, *Dialogo della pittura* [1548] [Diálogo de la pintura], ed. de R. y A. Pallucchini, Venecia, 1946, pp. 108 y 109.

[11] L. DOLCE, *Dialogo della pittura* [1557], Florencia, 1735, p. 222.

[12] *Vocabolario toscano...*, op. cit., p. 180; véase también en la p. 110 en que se define el aceite de piedra «llamado de otro modo nafta (PLINIO, II, 18) o también aceite petróleo... Se encuentra este aceite en el Estado de Modana...».

das en la guía llamada de Alejandro VII de 1625, habían desaparecido después sin dejar rastro, hasta el punto de que en 1784 Faluschi atribuía la tabla a Diotisalvi Petroni. Pues bien, al levantar el marco setecentista, se encontró por debajo el antiguo, casi en perfecto estado, con la fecha y la firma, y con un estrato de barniz espeso. Era claro que este barniz debía ser anterior al arreglo realizado en la tabla en el siglo XVIII, y como ésta no presentaba signos de restauraciones intermedias entre la época del repintado duccesco y la restauración —más bien un ensuciamiento— setecentista, todo hacía creer que se trataba todavía del barniz original. Cennini habla expresa y minuciosamente del barnizado de las tablas, de modo tan explícito además, que allí donde se encuentre en un primitivo un barniz aplicado por encima del oro, se puede excluir absolutamente que se trata de un barniz original, que nunca se habría extendido al fondo de oro. Efectivamente, en el siglo XVIII se había dado una nueva capa de barniz[13] sobre toda la pintura, incluido el fondo de oro, y este estrato se levantó *en seco* —nótese bien—, sin atacar lo más mínimo la capa de barniz antiguo, que se encontró uniformemente aplicada por debajo. Sin embargo, siempre se podría objetar que ese barniz ya oxidado, amarillea y altera los tonos, por lo que debería ser eliminado igualmente. Había que demostrar, por tanto, que Coppo di Marcovaldo no había querido en realidad mantener el cromatismo en el áspero esplendor del color puro, y que por el contrario, había intentado *velarlos expresamente*. La pintura iba a ofrecer una confirmación plena a nuestra hipótesis. Una vez levantada la suciedad setecentista, el velo de la *Madonna,* circundado por las águilas, apareció en un amarillo canario que hubiera podido hacer creer a un inexperto que se trataba simplemente de un blanco original *amarilleado*. Pero un examen atento de algunos arañazos (que se han dejado a la vista en la restauración) demostró que Coppo había pintado en cambio las sombras azules sobre la preparación blanca, velando el conjunto con un barniz transparente y coloreado, sobre el que después había pintado el tondo con las águilas. Nótese: «barniz transparente y coloreado». Por otro lado, teníamos también aquí la demostración de que la coloración del *velo* tenía que ser original, porque, cuando un seguidor de Duccio (que quizá fue Niccolò di Segna) repintó el rostro de la Virgen y el Niño, añadió otro velo *blanco* a la Virgen que no habría tenido sentido si el anterior hubiera sido blanco también. Sucesivamente la pintura iba ofreciendo otras sorpresas. Tanto el manto como el vestido de la Virgen resultaron pintados sobre un fondo de plata, que no significaba un *arrepentimiento*, sino el substrato para los colores que habían

[13] De los análisis realizados por el doctor Liberti resulta que el barniz encontrado en el marco original estaba compuesto por una resina no muy dura, del tipo de la Dámmar, mientras el barniz superpuesto en el siglo XVIII sobre toda la pintura se componía de una resina dura del tipo «copal».

sido previstos igualmente por transparencia, como en los futuros esmaltes translúcidos.

De la misma manera que el velo se había pintado el paño que sostiene la Virgen en la mano bajo el Niño, con las sombras por transparencia, el barniz coloreado y los adornos superpuestos. De todos modos, aún más asombroso es el almohadón del escabel, porque éste, compartimentado primero como un damero de cuadrículas regulares y muy marcadas, había sido cubierto después en la parte central y más *iluminada* con un barniz amarillento, y en las partes que habían de sugerir el relieve y la sombra, con un barniz rojo-rubí transparente, justamente para conseguir un efecto de tornasol. De tal manera se demostraba *lippis et tonsoribus* que Coppo se había servido de colores puros sólo en la primera fase de la pintura, para la preparación, que luego había terminado por medio de veladuras y barnices coloreados.

Pudimos encontrar confirmación explícita de este extraordinario procedimiento en la *schedula* del monje Teófilo, texto bien conocido y utilizado en toda la Edad Media europea. En el capítulo XXIX, *De pictura translucida*[14], Teófilo explica el procedimiento del que la pintura de Coppo es la aplicación más amplia e íntegra:

«Fit etiam pictura in ligno, quae dicitur translucida, et apud quosdam vocatur aureola, quam hoc modo compones. Tolle petalum stagni non linitam glutine nec coloratam croco sed ita simplicem et diligenter politam, et inde cooperies locum, quem ita pingere volueris. Deinde tere colores imponendos diligentissime oleo lini, ac valde tenues trahe eos cum pincello, sicque permitte siccari»*.

La única diferencia entre Teófilo y Coppo radica en el hecho de que Coppo ha utilizado la plata en vez del estaño, y ha *extendido* el procedimiento a toda la capa de color.

De cuanto antecede resulta que también en los primitivos hay que tener presente la eventualidad de los barnices coloreados aplicados en función de veladura, y que, en vez de presuponer la excepcionalidad del procedimiento, es necesario partir de la presunción contraria: suponer siempre en primer lugar la existencia de la veladura.

No debe creerse que ésta tenga que aparecer necesariamente con barnices espesos y fuertemente coloreados, como se observa preferentemente en

[14] Citamos por la antigua edición de Lipsia de 1843, THÉOPHILE, *(Diversarum Artium Schedula) Essai sur divers Arts* (Ensayo sobre las diversas artes), cap. XXIX, p. 48.

* «Existe también una pintura sobre tabla que dicen translúcida, y algunos llaman aureola, que compondrás de este modo. Coge una lámina de estaño no manchada con cola ni coloreada con azafrán, sino simple y cuidadosamente limpia, y de ella cubrirás el lugar que así quisieras pintar. Después muele los colores diluyéndolos muy escrupulosamente con aceite de lino, y aplícalos muy tenues con el pincel, y así déjalos secar».

Coppo[15]. Un tercer ejemplo, la tabla de Benozzo Gozzoli de 1456 de la Pinacoteca de Perugia, ofrece un extensísimo testimonio de *veladuras* aplicadas sin barnices, y no uniformemente en todo el cuadro, sino con tonalidades diversas para obtener una morbidez o una variación de las tintas locales. El interés de la pintura de Perugia, desde el punto de vista de la restauración, reside en primer lugar en el hecho de que nunca fue barnizada, o, si acaso, lo fue con un barniz ligerísimo. El caso no es raro en las pinturas de la escuela toscana y umbra: varias obras de Neroccio, de Francesco di Giorgio, de Boccati, están todavía en ese estado, que quizá tampoco era intencionado, sino que se produciría por el hecho de que la práctica exigía dejar transcurrir al menos un año antes de barnizar un cuadro. Las pinturas entregadas de inmediato al que las había encargado pudieron quedar por ello sin barnizar. Pues bien, sobre la tabla en cuestión de Gozzoli había un estrato opaco, como una niebla, debido, por lo que se pudo examinar, a una mano de parafina que en algún momento no precisado debió serle aplicada a la pintura para *reanimala.* Había además diversas gotas de cera que, al ahuecarse, habían producido el *desprendimiento*. Pero no el desprendimiento de toda la pintura, sino únicamente de la veladura con que Gozzoli había obtenido el color final. El manto de la Santa resultaba así originariamente *coloreado* en rosa y *posteriormente* velado en azul hasta hacerse violeta. El manto azul de la Virgen está velado en verde, y por debajo se revela un incorruptible lapislázuli. En resumen, no hay un solo vestido pintado en este cuadro que no haya sido obtenido con una veladura ligerísima. De aquí la extrema delicadeza de una limpieza, en la que se debía eliminar la grasa opaca sin atacar la delicadísima veladura que no estaba defendida por ninguna capa de barniz. Pero el resultado, dicho sea de paso, fue óptimo.

Podemos ya concluir, y brevemente: dada la demostración de que en todas las épocas y en todas las escuelas, en la práctica como en la literatura al respecto, resulta innegable la existencia de veladuras y de barnices coloreados, hay que invertir el método difundido para las limpiezas y presuponer siempre la presencia de *veladuras* y *barnices antiguos* con la obligación de demostrar en cada caso lo contrario. Se deduce, en segundo lugar, que incluso cuando se pueda demostrar la inexistencia de barnices antiguos y de veladuras, queda siempre abierta la posibilidad de que éstos fueran arrastrados en restauraciones precedentes y que, por tanto, sea siempre más conforme al pensamiento del artista la pintura con algo de la pátina adquirida con el tiempo que *desvelada*, como se resultaría con su eliminación[16].

---

[15] En la pintura de Coppo también se notan claramente veladuras dadas sólo con color diluido y transparente; por ejemplo, para los pliegues de la tela que hace de respaldo al trono de la Madonna.

[16] La tesis expuesta aquí fue sostenida e ilustrada por mí en un ciclo de conferencias impartidas en mayo de 1948 en el Museo de Bruselas, en el Louvre, en la Universidad de Estrasburgo, en la Museumgesellschaft de Basilea, y después en el Congreso del ICOM en París en junio del mismo año.

Los sucintos datos relativos a las restauraciones de que se habla en el texto se contienen en el *Catalogo della V Mostra di restauri* (Catálogo de la V Muestra de Restauraciones), celebrada en el Istituto Centrale del Restauro en marzo de 1948. Después que este ensayo estaba ya en la imprenta, el doctor Cagiano de Azevedo llamó mi atención sobre la siguiente receta de un barniz coloreado que se remonta al siglo XV: «para hacer barniz líquido de otro modo coge 1 libra de semillas de lino y ponlo en una cazuela nueva vidriada. Después toma medio cuarto de piedra de alumbre pulverizada y otro tanto de minio y cinabrio finamente machacados y media onza de incienso bien triturado, luego mezcla todas las cosas juntas y ponlas a cocer en el dicho aceite» (Cf. O. GUERRINI y C. RICCI, *Il Cebro dei colori, Segreti del sec. XV,* Bolonia (1887), p. 164). Esto prueba no sólo que el barniz coloreado era usado en Italia en el siglo XV, sino también que la receta era bien conocida.

6. Some factual observations about varnishes and glazes *

Este título, que en italiano sería «Alcune osservazioni di fatto intorno a vernici e velature» (Algunas observaciones de hecho sobre barnices y veladuras), es el título que Neil MacLaren y Anthony Werner dieron a un artículo suyo aparecido en el número de julio de 1950 en el *Burlington Magazine,* título que retomamos de buen grado, visto que el artículo está pensado, construido y escrito en el desesperado intento de refutar otro artículo nuestro anterior, publicado en la misma revista (julio 1949) con el título «The cleaning of Pictures in relation to Patina, Varnishes and Glazes» (La limpieza de pinturas en relación a la pátina, los barnices y las veladuras). Hemos dicho, y no por dramatizar, «en el desesperado intento», pues, en realidad, no se discute tanto por una plausible diversidad de puntos de vista sobre un mismo asunto (lo que, en ausencia de una polémica precedente entre las personas en cuestión, habría favorecido una exposición mucho más comedida y leal), cuanto por la defensa, *in articulo mortis*, de las desgraciadas «limpiezas» de la National Gallery de Londres, que habían venido siendo sostenidas hasta ahora desde la altura de principios apodícticos, a los que nuestro artículo daba indirectamente un golpe mortal. Así se explica el inexplicable tono del artículo, que pretende negar de un solo golpe la estética y la lógica, arrogándose la confiada certeza de la revelación, sobre la base de textos históricos interpretados y citados *ad libitum*, con críticas tan imprudentes como inconsistentes. Esto es lo que por nuestra parte rebatimos inmediatamente en una carta enviada al *Burlington,* publicada en el número de octubre de 1950. Si volvemos ahora sobre la cuestión, con muy distinta amplitud de espacio, es para documentar paso por paso, del modo más exhaustivo posible, e incluso minucioso, la inconsistencia de las críticas que se han dirigido, la falta de fundamento tanto estético como histórico de la tesis que nosotros contradecimos, la tenden-

* *Bolletino dell' Istituto Centrale del Restauro,* 3-4, 1950, pp. 9-29.

ciosa interpretación y la continua cita de los textos que los susodichos artículos mencionan, cuando no simplemente suponen.

Las tesis en litigio, *aparentemente*, se reducen a los enunciados empíricos de la necesidad de una limpieza total y de la *conveniencia* de una limpieza parcial en el campo de la limpieza de las pinturas. La reducción de la controversia a estos términos conviene indudablemente a los partidarios de la tesis de la limpieza integral, que se definen como científicos y pretenden confinar la discrepancia misma en la opinable esfera del *gusto personal*. Pero la reducción de la disputa a estos términos rudimentarios tiende, más que a *velar*, a *esconder* los presupuestos teóricos del problema, que subsisten a despecho de los empíricos, y cuya necesidad lógica creen haber suprimido, al pretender ignorarla, callando la premisa mayor del silogismo. Pero el *entimema* que así formulan se transforma ni más ni menos que en el conocido sofisma del «falso supuesto».

Es evidente que cualquier intervención relativa a una obra del arte pictórico no puede prescindir de hecho de que esta *pintura* es arte, y que como tal se presenta con dos aspectos fundamentales, inexcusables e inescindibles, de *obra de arte y de hecho histórico*; así que en su consistencia física material no se puede y no se debe ver más que el medio con que una imagen se ha hecho aparente y en que un momento de la historia ha quedado fijado en un monumento de la espiritualidad humana. Puesto que la premisa antedicha es innegable, so pena de negar aquello que hace arte a la obra de arte y, en consecuencia, negar el propio problema de la restauración en cuanto intervención sobre aquélla, se deduce que cualquier intervención semejante no puede prescindir del hecho de que la pintura a restaurar es una obra de arte; de donde la conclusión última es que no es posible separar *jamás* el lado práctico de la intervención restauradora de las consideraciones estéticas e históricas que la obra exige. Sea cual fuere la intervención de que se trate —y no decimos intervenir en el propio *aspecto* de la pintura, sino sobre su soporte, y en un modo que no influya *en absoluto* en el disfrute estético de la propia pintura—, esta intervención, que podría considerarse puramente relativa a la conservación de la materia y por tanto vinculada únicamente a este específico problema práctico, deberá tener en cuenta la *vertiente histórica* de la obra de arte en cuanto monumento histórico y evitar al máximo las modificaciones *substanciales*, que sólo la *salus publica*, es decir, la salvación de la obra, podrá justificar como *suprema lex*, debiéndose entender que en el posible conflicto entre la vertiente estética y la vertiente histórica de la obra deberá prevalecer siempre aquello por lo que la obra es arte, es decir, el lado estético.

Dicho esto, sobre lo que venimos insistiendo desde hace tiempo, resultará claro que pretender hablar de restauración desinteresándose de los

aesthetic aspects of the subject *, como querrían nuestros autores, es ponerse fuera del arte y de la historia.

También siguen manteniéndose fuera de este *campo minado* del arte y de la historia, cuando parece que formulan el principio más obvio e indiscutible: «Baste decir que queda supuesto, más allá de cualquier disputa, que el objetivo de quien debe ocuparse de la conservación y la restauración de las pinturas es presentarlas en la mayor medida posible en el estado en que el artista consideró que fuesen vistas.» Parece obvio, evidente, irrefutable, y sin embargo es, sobre todo en el ámbito de la pintura, el intento más insidioso que pueda aventurarse. Ni un conservador, ni un restaurador puede pretender tanto, precisamente porque es una *pretensión*, y una pretensión indemostrable, la de poder volver a un supuesto aspecto originario cuyo único testimonio válido sería la obra *en el momento en que fue acabada*, o sea, sin el paso del tiempo; es decir, un absurdo histórico. Pero justamente a este ciego fin tiende la *limpieza integral*: tratar una obra de arte como si estuviera fuera del arte y de la historia y pudiera hacerse reversible en el tiempo, un trozo de materia oxidada a la que devolver su primitiva pureza física y su brillantez. Por eso es por lo que el concepto de *pátina*, lejos de reducirse a una fabulación romántica, se ha ido decantando en un concepto que intenta respetar las razones del arte y de la historia, de tal modo que es un precioso instrumento para designar ya sea el paso del tiempo por la pintura —que pudo muy bien haber sido previsto por el artista—, ya sea ese nuevo equilibrio en que terminan por asentarse los materiales de la pintura en el debilitamiento de su crudeza originaria. Ya al surgir en Italia, el concepto de pátina se configuraba en este sentido, y nos remitimos a una cita del *Vocabulario* de Baldinucci que lo demuestra claramente. En la definición de Baldinucci[1] aflora, por así decir, además de la constatación de la *huella* del tiempo en la obra, también la del *valor estético* de la pátina; pero aún se debe subrayar que asimismo en la antigüedad, si bien no se había llegado a un concepto tan amplio, se observa una aproximación a él en prácticas características relativas a la obra de arte.

De hecho, podemos indicar tanto en la *ganosis* ** como en la práctica del *atramentum*[2]*** una finalidad estética afín a la que postula la conservación de la pátina, es decir, la voluntad de *apagar* la *ostentación* de la materia, para favorecer lo que nosotros llamaríamos la *inconsubstancialidad* de la imagen.

---

* Aspectos estéticos del sujeto (*N. del T.*).

[1] *Vocabolario toscano...*, *op. cit.*: «Voz usada por los pintores, y le dicen también piel, y es esa oscuridad general que el tiempo hace aparecer sobre las pinturas, que algunas veces también las favorece».

** Voz griega: Γάνωσις, acción de dar brillo, hermosura (de Γανόω, brillar, dar brillo) (*N. del T.*).

[2] Para la *ganosis* véase VITRUVIO, 793, y PLINIO XXXV, 40; y para *atramentum*, PLINIO XXXV, 36. Véase L. BORELLI, en *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 2, 1950, pp. 55-57.

*** En latín clásico, «color negro; tinta» (*N. del T.*).

En efecto, en la *ganosis* se debilitaba la crudeza del mármol y del bronce con las distintas mezclas, mientras el abrillantamiento terminaba por hacer transparente e inmaterial esta materia *amortiguada*. En la práctica del *atramentum*, según como la describe Plinio respecto a Apeles, la voluntad de apagar la excesiva vivacidad de los colores para reducirlos a un equilibrio más sereno, anticipación del que se producirá con el paso del tiempo, resulta inequívocamente de las explícitas palabras «ne claritas colorum aciem offenderet...»*. La identidad de fines tanto en la *ganosis* como en el *atramentum*, hace ver cómo ya en la antigüedad clásica la función que ahora reconocemos a la pátina no se limitaba a ser declarada sólo en la plástica. Por ello es falso, tanto etimológica como históricamente, que la pátina —como quieren MacLaren y Werner— sea un concepto surgido para la escultura únicamente, y al mismo tiempo es signo de superficialidad en la crítica histórica negar el uso de patinar el bronce, recogido por Vasari y ciertamente reflejado por los textos clásicos[3], la misma finalidad que ahora se reconoce a la conservación de la pátina.

Continuando en el análisis de los tres términos —pátina, barniz y veladura—, los autores citados dan una definición del barniz que, incluso en relación al uso moderno, no es exacta, demostrando hasta qué punto es tendenciosa. El barniz no es *necesariamente* una solución de una resina en un disolvente orgánico. El barniz es sólo un tejido protector líquido, en cuyo campo semántico ni siquiera se hace referencia a la transparencia. Y si en la práctica italiana el nombre procede por su etimología de la transformación de la βερονικη[4], que parece haberse convertido en el apelativo común del ámbar y de sus sucedáneos en el clasicismo tardío y hasta la Edad Media, ello explica, como se dirá a continuación, el epíteto de *líquido* añadido al sustantivo *barniz* en los textos antiguos, no tanto para designar un tipo de barniz *constante*, cuanto para distinguir el barniz, como resina seca, de su solución.

Para la definición del *glacis* (en el sentido de *veladura*; en inglés, *glaze*), los autores citados se remiten a R. De Piles y citan *ad hoc* un fragmento relativo al *glacis* y al verbo *glacer***, extraído de los *Elemens* de 1766[5]. Y

---

* «Para que la brillantez de los colores no ofendiera a la mirada» (*N. del T.*).

[3] VASARI-MILANESI, *Trattato della Scultura*, *op. cit.*, vol. I, p. 163; PLINIO XXXIV, 9.

[4] Cf. C. L. EASTLAKE, *Materials for a history of oil painting* (Materiales para una historia de la pintura al óleo), Londres, 1847-49, p. 229, donde recoge la noticia que Eustathius (siglo XII) en el Comentario de Homero dice que los griegos de su tiempo llamaban *veronico* (βερονικη) al ámbar, y continúa después la fortuna de la palabra hasta la *Mappae Clavicula* (siglo XII) en que aparece en genitivo ya transformada en *verenicis*. De inmediato, la sandáraca, como primer sustitutivo del ámbar, se convirtió en la *vernice* por antonomasia.

** En francés, literalmente, «solidificar un líquido por frío; abrillantar» (*N. del T.*).

[5] R. DE PILES, *Elemens de la Peinture pratique* (Elementos de la Pintura práctica), París, 1766, p. 117. Nótese que es la edición revisada y aumentada en medida desconocida por JOMBERT. EASTLAKE (*Materials...*, *op. cit.*, vol. II, p. 433, nota) se refiere a la edición original de 1684, considerada ya por él como

aquí hay que hacer una primera y fundamental reserva. Si en el uso actual se tiende a dar una equivalencia absoluta a *glacis y velatura* (*veladura*), en origen las dos palabras no cubrían la misma área semántica, como es evidente del significado original que conservan todavía en las respectivas lenguas los verbos *glacer* y *velare**, independientemente del uso transferido. Con el verbo *glacer* se define ese particular fenómeno físico de un líquido que solidifica permaneciendo transparente y brillante; en el verbo *velare*, un *ocultamiento parcial*. No se puede determinar con precisión cuándo en francés y en italiano los citados verbos pasaron a designar metafóricamente un procedimiento característico, y en consecuencia un efecto a conseguir, en la práctica de la pintura. Por otro lado, es cierto que la palabra *glacis* en francés antiguo es un término de arquitectura militar, y sólo bajo este significado específico está definida por Félibien todavía en la segunda edición de los *Príncipes* de 1690[6]. Tampoco se encuentra recogido este término en el pequeño diccionario de «Termes de peinture» (Términos de pintura) de De Piles, al final de las *Conversations sur la Connaissance de la Peinture* (Conversaciones sobre el conocimiento de la Pintura) de 1677. Todo ello viene a significar que si bien la práctica de *glacer* era muy conocida en los *ateliers* de pintura, no había sido todavía registrada y divulgada en una selección de términos precisa. De hecho, aunque la adopción del sustantivo *glacis* es setecentista, se puede en cambio recuperar el verbo *glacer*, que aparece usado como de pasada en dos textos. El más antiguo parece el *Recueil des essaies des Merveilles di Pierre Lebrun* (Recopilación de los ensayos de Maravillas de Pierre Lebrun) (1635)[7], que expresa así en el párrafo 19:

«L'adoucissement se fait par une si douce liaison des couleurs qu'elle se perde quasi l'une dans l'autre, *glace*, c'est mettre les derniers adoucissements et la couche dernière delicate qui donne l'esclat avec le blanc glacé ou pourpre glacé, vert glacé, jaune glacé, etc...»*.

---

extremadamente rara, y ahora inencontrable ni siquiera en la Nacional de París. Según Jombert, que la cita al final del Prefacio de la edición del *Cours* de 1766, su título era *Premiers elemens de la Peinture pratique* (Primeros elementos de la Pintura práctica). Jombert precisamente anunciaba que deseaba ofrecer una nueva edición de ella.

* Como ya hemos señalado más arriba, «velare», «velatura», equivalen semánticamente a los términos castellanos «velar», «veladura» (*N. del T.*).

[6] André FELIBIEN, *Des principes de l'Architecture* (Principios de la Arquitectura), París, 1690. Al final del volumen acompaña un «Dictionnaire des termes propres à la Architecture et aux autres arts» (Diccionario de términos propios de la Arquitectura y otras artes); en la voz «glacis de la contrescarpe» (talud de la contraescarpa) se remite a «esplanade» (explanada), que queda explicada como «parapet de chemin coubert» (parapeto del camino de ronda). En el *Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française* (Diccionario de la Antigua Lengua Francesa) de GODEFROY (París, 1898, vol. IX, p. 701) *glacis es* recogido precisamente sólo como término militar, talud suave.

[7] Cf. P. P. MCP6ERRIFIELD, *Original Treatises* (Tratados primitivos), Londres, 1849, p. 777.

* «La dulcificación se hace por un enlace tan suave de los colores que se pierde casi el uno en el otro, *matiza*, significa poner los últimos matices y la delicada capa final que da el lustre con el blanco translúcido o púrpura translúcido, verde translúcido, amarillo translúcido, etc.» (*N. del T.*).

La segunda cita está en las «Remarques» (Observaciones) de De Piles anejas a la traducción del *De Arte Graphica* de Dufresnoy (1673) [8]:

«C'est par cette raison que les couleurs glacées ont une vivacité qui ne peut jamais être imité par les couleurs les plus vives et les plus brillantes... tant il est vray que le blanc et les autres *couleurs fières*, dont on peint d'abord ce que l'on veut *glacer*, en font comme la vie et l'éclat»*.

De estos fragmentos antiguos extraídos aquí se deduce claramente que la práctica de *glacer* era una práctica de *atelier*, que todavía no se había teorizado, sino que apenas comenzaba a ser mencionada y *justificada* por el hecho de que no era posible obtener una *brillantez igual del tono del color* más que con la superposición de un estrato transparente.

Es así que fue posteriormente cuando la palabra *glacis*, de significar un declive dulce o escarpa de una fortificación, pasó a ser un derivado del verbo *glacer* y fue teorizada por el mismo De Piles en los *Elemens* de 1776, con el párrafo que recogen MacLaren y Werner, y que es el siguiente:

«Une couleur glacée n'est autre chose qu'une couleur transparente au travers de la quelle on peut voir le fond sur le quel elle est couchée. On glace sur les bruns pour les donner plus de force, et sur les couleurs claires et blanches pour les rendre très vives et éclatantes» **.

En el fragmento citado, De Piles, que se abstenía de dar recetas prácticas, explica no obstante el método y la utilización práctica del *glacis*. Pero los *Elemens* fueron escritos como complemento del otro tratado de tono más elevado del propio De Piles, el *Cours*, aparecido en 1708[9]. Y aquí, donde se explica la pintura no ya en la práctica, sino *par principes* ***, es decir, se teoriza, en el fragmento relativo al glacis aparece un elemento no ya empíricamente técnico, sino precisamente la finalidad del *glacis* desde el punto de vista estético, en cuanto dirigido a producir la *armonía general*, el equilibrio de la distribución cromática del cuadro. He aquí el texto:

«Avant que de quitter cet article qui regarde l'harmonie dans le coloris, je dirai que les glacis sont un très puisant moyen pour arriver à cette suavité de couleurs si nécessaire pour l'expression du vrai...

---

[8] Nótese que en el *De Arte Graphica* (Sobre el arte gráfica) de Dufresnoy no hay recetas, pero De Piles, al traducirlo, le añade las «Remarques» (Observaciones), que es presumible representasen el primer embrión de los sucesivos tratados. La edición citada por nosotros, de 1673, es la segunda, en la p. 217.

* «Esta es la razón por la que los colores matizados tienen una vivacidad que jamás puede ser imitada por los colores más intensos y más brillantes..., tanto es así que el blanco y los otros *colores fuertes* con que se pinta previamente lo que se quiere matizar, adquieren así vida y luz» (*N. del T.*).

** Un color translucido no es otra cosa que un color transparente a través del cual se puede ver el fondo sobre el que se extiende. Se matiza sobre los marrones para darles más fuerza, y sobre los colores claros y los blancos para hacerlos muy vivos y luminosos» (*N. del T.*).

[9] R. DE PILES, *Cours de peinture par principes* (Curso de pintura por principios), Estienne, París, 1708, pp. 338-39. El curso fue impreso nuevamente por Jombert en 1776, que por lo demás no modificó el fragmento a que nos referimos (pp. 266-67).

*** Por principios (*N. del T.*).

»Je dirai encore pour instruir les amateurs de Peinture qui n'ont point de pratique en cert art, que les glacis se font avec des couleurs transparentes ou diaphanes, et qui par consequent ont peu de corps, lesquelles se passent en frottant legèrement avec une brosse surun ouvrage peint de couleurs leur donner une suavité qui les mette en harmonie avec d'autres qui leur sont voisines»*.

De la lectura del texto de De Piles puede suponerse que con el tiempo se habría entrecruzado con la práctica puramente técnica del *glacer* francés, la de la *velatura* italiana.

En realidad, la palabra *velatura* no tiene en italiano una historia distinta de la del *glacis* francés. Sin embargo, tiene un punto de partida opuesto; en el *glacer* francés se quería indicar una transparencia casi de piedra preciosa, en el *velare* italiano se entendía por el contrario *apagar* el tono del color, amortiguarlo. En la práctica del taller, la palabra *velare* debió ser utilizada en un primer momento siempre que se tenía que recubrir un color con otro. El ejemplo de Vasari, que remite el verbo velar al procedimiento todavía bizantino de la preparación en verde recubierta por los colores para las encarnaciones, apenas da un reflejo del significado específico que adquirirá el verbo *velare* y que parece usado por vez primera, con particular referencia a la *transparencia*, únicamente en Armenini[10], como ya señalamos. Así pues, el punto de contacto entre el *glacer* francés y el *velare* italiano, es la *transparencia*, que los franceses desarrollan en un primer momento para purificar el tono del color, y los italianos, en cambio, con especial referencia a apagar la intensidad. Pero la acentuación *semántica* de las dos distintas lenguas no excluye en realidad que también los franceses intentaran con el *glacis*, además de mantener el tono puro del color sin empastes, atenuar su virulencia. La expresión ya citada de De Piles «colores fuertes» es explícita. De igual modo, los italianos buscaban el mismo resultado de conservar la frescura del tono sin dejar los colores demasiado fuertes y descarados. Es así que cuando se encuentra la primera mención explí-

---

* «Antes de dejar este artículo que se refiere a la armonía en el colorido, diré que los *glacis* son un muy eficaz medio para llegar a esta suavidad de colores tan necesaria para la expresión del natural...

»Diré aún, para instruir a los amantes de la Pintura que no tienen práctica alguna en este arte, que los *glacis* se hacen con colores transparentes o diáfanos, y que en consecuencia, tienen poco cuerpo, los cuales se aplican frotando ligeramente con una brocha sobre una obra pintada con colores más claros que los que se extienden por encima, para darles una suavidad que les pone en armonía con otros que les son contiguos» (*N. del T.*).

[10] VASSARI-MILANESI, *Trattato della Scultura, op. cit.*, vol. II, p. 276. Vida de Parri Spinelli: «Fue éste el primero que al trabajar al fresco dejó de hacer el verdoso bajo las carnes, para velarlas después, con rojizos de color carne y claroscuros al modo de acuarelas, tal como habían hecho Giotto y los otros pintores antiguos»; G. B. ARMENINI, *Dei veri precetti della pittura* (1587), Pisa, 1823, p. 140: «Pero en los esbozos de los paños que son *para velarse...*», y p. 141: «pero vuelvo a los paños que *para velar* se usan...», con todas las explicaciones técnicas que siguen. (Esta última cita es repetición literal de la nota 6 del Cap. 5 de este Apéndice; *vid. supra. N. del T.*).

cita de la veladura en el vocabulario de Baldinucci (1681)[11], la operación de *velar* está descrita en relación al efecto de degradación que produce, es decir, desde un punto de vista más estético que técnico. Así fue cómo pudo confluir con la práctica y la teoría francesas.

La historia paralela de las dos palabras confirma entonces plenamente nuestra afirmación de que la práctica de la veladura fue en primer lugar una práctica de *atelier*, un *recurso* para obtener ciertos efectos, y un *remedio* para ocultar los defectos, sin reempastar demasiado la pintura. Hasta en los más tardíos manuales franceses e italianos, no se oculta la superioridad y la mayor pericia de la pintura *opaca, directa à pleine pâte** respecto a los peligrosos manejos de las *veladuras* y los *glacis*. Sería entonces simplemente irreflexivo, a partir de una historia tan controlada y amplia, seguir asegurando como hacen MacLaren y Werner que la práctica de la *veladura* y del *glacis* era perfectamente conocida y teorizada «by Pliny, in the Lucca Ms, of the eight century, and in many others manuscripts prior to the sixteenth century» **. Habrían hecho mucho mejor especificando las citas de referencia, que en cambio no se cuidan de dar, y sobre todo indicando en qué palabras creen poder identificar el *glacis* o la *veladura*. En Plinio no existe ningún texto de ese género, a menos que se quiera ver la *veladura* en el fragmento relativo al *atramentum* que hemos citado. Pero en ese caso, no se trata de veladuras locales, sino más bien de un *barniz* general añadido sobre toda la pintura. Como ya se ha dicho, la finalidad resulta similar a la de la pátina más que a la práctica de la veladura, y realmente de hecho la pátina no era la misma; por lo demás, el propio Plinio añade que ningún otro la había logrado después de Apeles. En otro fragmento de Plinio relativo al *purpurissum* *** se da noticia de una técnica de superposición de dos colores para obtener *minio* y *púrpura*. Se trata, pues, por más que el procedimiento pueda evocar el de la veladura, no de una veladura por *transparencia*, sino de un color nuevo y opaco que se quería obtener. En cuanto al Manuscrito de Lucca[12], no es otra cosa que una receta de barniz, una receta para hacer

---

[11] Repetimos el fragmento por comodidad del lector: «Velar. Cubrir con velo. Entre nuestros artífices, velar vale como teñir con poco color y mucho temple (o como vulgarmente se dice acuoso y largo) el colorido en una tela o tabla, de modo que éste no se pierda de vista, pero permanezca algo mortecino o agradablemente oscurecido, casi como si tuviera por encima un sutilísimo velo».

* «Ejecución por empaste» (*N. del T.*).

** «Por Plinio, en el Manuscrito de Lucca del siglo VIII y en muchos otros manuscritos anteriores al siglo XVI» (*N. del T.*).

*** «Color púrpura oscuro» (*N. del T.*).

[12] La colección de recetas varias que se conoce bajo el nombre de Manuscrito de Lucca fue impresa por L. A. MURATORI, en *Antiquitates Italicae Medii Aevi Aretii* (Antigüedades itálicas del Medioevo aretino), 1774, tomo IV, pp. 674-722. Se encuentra en la Biblioteca Capitular de Lucca, donde también lo estudió Mabillon, que la databa en el tiempo de Carlo Magno. Como se ha dicho, es un recetario con particular referencia al teñido de pieles, dorado de metales, etc.; que pueda referirse a la pintura sólo existe la receta de barniz *De licide ad lucidas, Super colores quale fieri debet* (Del brillo para

aparecer el estaño como oro. Nada que tenga que ver con la práctica pictórica de la *veladura*. Por el contrario, la naturaleza específica de recurso práctico y remedio secreto de la utilización de la veladura, ya indicada en el hecho del *silencio* de todos los tratados más antiguos, es confesada abiertamente por ejemplo en la voz añadida por Robin al *Dictionnaire* de Watelet (1790)[13]: «Le *glacis* est un moyen efficace de perfection pour l'art, et *un remède aux défauts achappés dans la premiére couche*»*.

De manera que, si este texto coincide perfectamente en lo fundamental con nuestras anteriores afirmaciones, y no necesita comentarios, pensamos que en cambio sí requiere muchos la extraordinaria *tranquilidad* que ostentan nuestros autores con respecto a la solidez de las partes veladas y *glacées* de las pinturas.

«Pictures have been cleaned and restored from the earliest times and judging by the records preserved in some cases, it is obvious that most old pictures must have been frequently cleaned troughtout their life... It is not generally contested that body colour can, except in rare cases, be cleaned with safety. As Professor Brandi's articles shows, the main objection to complete cleaning *are based on the fear that part of the artist's intention in the form of patina, glaze* (= glacis, velatura) *or varnish may be remoued or damaged in the cleaning process. This fear, however, arises from an incomplete understanding of the solubility of surface varnishes and glazes*» **.

Así pues, se trataría de temores excesivos e irracionales. Pero no somos nosotros solos quienes los alimentamos, ni desde hace poco tiempo. Véase a Watelet (Robin):

«A ce propos, il n'est pas inutile d'observer que les gens ignorans dans la pratique de peindre et qui se melent de nétoyer les tableaux, ne savent

---

abrillantar. Sobre qué colores debe ir), donde se citan claramente doce ingredientes. Fue publicado por Eastlake (*Materials...*, *op. cit.*, vol. I, p. 230); por lo demás, reaparece en la *Mappae Clavicula*. La otra receta a que se alude en el texto, y que por otra parte no tiene relación alguna con la veladura, se refiere a la imitación del oro con estaño, *De tictio petalorum* (Del tinte para chapas de metal), que, como diremos, se remite a la *Pictura translucida* de Teófilo. El fragmento de Plinio es el citado por L. BORRELLI, en *Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 2, 1950, p. 55.

[13] WATELET e LEVESQUE, *Dictionnaire des Arts de Peinture* (Diccionario de las Artes Pictóricas), Prault, París, 1792, vol. II, pp. 422-29 (Watelet, de la Academia Francesa, dejó el vocabulario incompleto en 1786; Levesque, de la Academia de Inscripciones y Bellas Letras, agregado de la Academia de Bellas Artes de Petersburgo, lo publicó completando las voces de Watelet).

* «El *glacis* es un medio eficaz de perfección para el arte y *un remedio para los defectos deslizados en la primera aplicación*» (*N. del T.*).

** «Las pinturas se han limpiado y restaurado desde los tiempos más remotos, y a juzgar por las referencias, se han protegido en algunos casos; es obvio que muchas pinturas antiguas deben haber sido limpiadas frecuentemente a lo largo de su vida... No se niega generalmente que el cuerpo del color, excepto en casos raros, pueda limpiarse con cuidado. Según muestra el artículo del profesor Brandi, la principal objeción para la limpieza integral *se basa en el temor de que una parte de la intención del artista, en forma de pátina, transparencia* (= glacis, veladura) *o barniz, pueda ser eliminada o dañada en el proceso de la limpieza. Este temor, sin embargo, surge de un conocimiento incompleto de la solubilidad de barnices y transparencias de superficie*» (*N. del T.*).

presque jamais distinguer les parties glacées de celles qui ne le sont pas: *d'où il arrive que, voulant enlever tout ce qui leur paroit crasse et saleté dans certains endroits, ils parviennent aussi à tout ôter jusqu'à la première couche exclusivement, qui alors leur parait être le vrai ton du tableau*»[14]*.

Así pues, queda confirmado que en el siglo XVIII, en Francia, se conocía muy bien la delicadeza de los *glacis* y las veladuras, y que la jactancia de los restauradores de hoy no tiene nada que envidiar a la de los restauradores de ayer. Pero, no obstante, nuestros autores nos reprenden con dureza porque no hemos demostrado que las *veladuras* son muy delicadas y fácilmente atacables por los disolventes. Nótese la capciosa ligereza del argumento. Ni por un instante MacLaren y Werner informan al lector de que no se sabe nada de cómo fueron realizadas las *veladuras* o los *glacis* por lo menos hasta el siglo XVIII, pero fieles al sofisma del «falso supuesto», dan por demostrado lo que había que demostrar, es decir, que ha existido una fórmula única y constante para hacer las veladuras, y que «the bulk of evidence in the historial texte goes to show that medium used for glazing before the eighteenth century was either oil alone or oil mixed a small quantity of varnish» **.

No hay duda de que es ésta la más *dolosa* de todas las afirmaciones contenidas en el artículo. De hecho, no han logrado presentar decentemente ni un solo texto seguro anterior al siglo XVIII sobre el modo de aplicar *glacis o veladuras* ¿Por qué, pues, se ha hecho tal aseveración? Porque es sabido que el aceite de linaza adquiere al envejecer una notable solidez, y por ello, se puede suponer que las veladuras hechas al óleo no deberían ser disueltas con facilidad por los disolventes *suaves* utilizados en la National Gallery. Esta es la restricción mental que lleva a una afirmación tan gratuita. Y también en base a tal pretensión es como los mismos autores critican el análisis hecho por el doctor Liberti al barniz coloreado de la tabla de San Terencio del Bellini de Pesaro, *ya que no se habría tenido en cuenta la presencia del aceite de linaza* (*sic*), casi como si fuese verdaderamente indispensable que Bellini hubiera usado un barniz o una veladura al óleo. MacLaren y Werner ni siquiera se preocupan de insinuar la sospecha de que las veladuras de la pintura al óleo fuesen hechas de un modo y las de la pintura al temple de otro. ¡Cuando todos los pintores pintaban toda-

[14] *Ibidem*, y también en el tomo III, p. 594, en la voz *nettoyer* (limpiar).

* «A este propósito, no es inútil observar que los ignorantes en la práctica de la pintura y que se ponen a limpiar los cuadros, casi nunca saben distinguir las partes ejecutadas por transparencias de las que no lo son: *por lo que sucede que, al querer eliminar todo lo que les parece basura y suciedad en ciertos lugares, llegan a suprimirlo por completo hasta dejar exclusivamente el primer estrato, que les parece entonces el verdadero tono del cuadro*» (*N. del T.*).

** «La evidencia principal en los textos históricos viene a mostrar que el diluyente usado para transparencias antes del siglo XVIII era, bien aceite sólo, o bien aceite mezclado con una pequeña cantidad de barniz» (*N. del T.*).

vía al temple, deberían haber aplicado las veladuras sólo al óleo o con óleo mezclado a una resina dura! Sin embargo, el texto quizá más antiguo que explicita la manera de hacer las veladuras, aún en el setecientos, los *Elemens* de De Piles de 1766, que nuestros autores mismos han citado, distingue claramente el modo y las substancias para hacer los *glacis* en la pintura al óleo y en la hecha al temple[15].

Pero sin conseguir salir de estas incómodas dudas, nuestros autores se ponen a precisar —a la vista de que han introducido la presencia de los barnices en su presunta práctica de la veladura anterior al setecientos— en qué consistieron los barnices antiguos: siempre en el inconfesado intento de poder demostrar que se trataba de barnices tan consistentes que ninguno de los modernos disolventes podría levantarlos. Lo que por nuestra parte no contestamos en absoluto, pero sí su planteamiento metodológico. Realmente, nosotros no afirmamos que *todas* las veladuras sean delicadísimas, sino que partimos del hecho de que la práctica de la veladura era un procedimiento que se manifiesta a la conciencia histórica ya muy tardíamente, cuando habrían transcurrido cinco siglos fundamentales de pintura europea. En segundo lugar, aunque se remontara la referencia a un texto de Plinio o de Heraclio, sería imperdonable presunción considerar que todos los pintores la hubieran ejecutado de la misma manera, como si se tratase de repetir las palabras canónicas de la Consagración. Una premisa semejante bastaría, pues, para destruir todos los pretendidos márgenes de seguridad que invocan MacLaren y Werner para los actuales disolventes. La arbitrariedad de su cómoda presunción se agrava cuando se sabe que no puede aducirse ni un solo texto antiguo e inequívoco sobre la práctica de la veladura, respecto a la cual es claro que cada uno actuaba a su manera, y así se ha seguido haciendo hasta nuestros días. Por otro lado, afirmamos, siempre en relación a esta práctica *incontrolable y local* de la veladura, que no puede deducirse seguridad alguna del hecho de que un disolvente no altere una parte de la pintura, porque muy bien puede atacar otra; de ahí el *falso cientifismo* que hemos puesto de relieve en varios casos de restauración, en que se describe una mezcla probada en una parte de la pintura, como adecuada incondicionalmente al desbarnizado de toda ella, *sin que ésta deba sufrir daño alguno*. Estos terribles empirismos, que se revisten de una ciencia que evidentemente ignora el «probando y reprobando» de Galileo, ¡cuántas obras maestras han costado ya a la civilización!

Pero volvamos a la cuestión de los barnices. Se ha visto que MacLaren y Werner, sobre la antigua base de los trabajos de Eastlake y de Merri-

[15] Cf. *De la manière de glacer les couleurs á l'huile* (Sobre la forma de abrillantar los colores al óleo), pp. 117-19; *Manière de glacer les couleurs en détrempe* (Forma de abrillantar los colores al temple), p. 239; en la p. 229 da la receta para la cola a usar en el temple, hecha de «rognures de gants blancs et raclures de parchemin» (recortes de guantes blancos y virutas de pergamino).

field[16], afirman que se sabe que en la pintura italiana hubo tres tipos universales de barnices: la *vernice liquida*, la *vernice liquida gentile* y la *vernice comune*. Es probable que para escritores no italianos la equivocación en este caso sea fácil, pero para nosotros y a la luz de una filología más prudente, esos epítetos de *liquida, liquida gentile y comune* no corresponden en absoluto a una nomenclatura precisa, no designan recetas *fijas*, sino que reflejan un uso vago y genérico, como el de toda la preceptiva antigua. Por no decir, y es argumento importantísimo, que estos apelativos no corresponden a una misma época, sino que se escalonan en autores, tiempos y *áreas* culturales distintas y de diferente *uso lingüístico*.

Hemos aludido ya a que el epíteto de *liquida* unido a *gentile* en la fuente italiana más antigua, Cennini, sirve para distinguir el barniz, es decir, la resina en polvo o en grano, de la diluida en el disolvente. El uso de *vernice*, referido a la resina en polvo, se mantiene hasta el siglo XVII, sobre todo para el barniz que se daba en el papel de escribir. Por lo demás, en los textos de Cennini donde se recoge el epíteto *liquido*, citados por Eastlake, el adjetivo tiene sólo el sentido restringido de barniz disuelto en contraposición al seco: «con barniz líquido», y luego, «toma tu barniz líquido y brillante», donde la adición del adjetivo *brillante* especifica claramente el sentido puramente determinativo también del primero[17]. De aquí a hacerle un epíteto de léxico estricto al que corresponde una *composición* fija e invariable de la mezcla, hay diferencia. Tampoco da Cennini la composición del barniz, pero MacLaren y Werner aseguran por informaciones privadas que lo compraba bueno y hecho... Con ello no tenemos nada en contra de creer incluso que Cennini utilizase el término barniz como sinónimo de sandáraca, pero de eso a considerar el barniz líquido como obtenido constantemente de una disolución de sandáraca en aceite de linaza, va un abismo, y ningún método filológico correcto podría apoyar este aserto en el silencio de Cennini al respecto, y en la circulación —ya en aquella época— de diversas recetas.

Pasemos ahora al presunto «barniz líquido gentil». Para encontrar la única mención similar conocida hasta ahora, hay que esperar a Rossello (1575)[18], en el que también hay una receta de un *barniz líquido*, donde el

---

[16] EASTLAKE, *Materials...*, *op. cit.*, vol. I, p. 223; MERRIFIELD, *Original Treatises, op. cit.*, vol I.

[17] Nuestra interpretación, que ve en el término *líquido* una mera contraposición al estado *sólido* del barniz, queda plenamente confirmada por el fragmento de Cardano relativo a la sandáraca o *juniperi lacryma vernix* (barniz de lágrima de enebro): «*ex sicca* vernice et lini oleo fit *liquida* vernix» (de barniz seco y aceite de lino se obtiene el barniz líquido) (HIERONIMI CARDANI, *De subtilitate* [De la sutilidad], Lugduni, 1558, p. 349).

[18] Es inencontrable la primera edición: T. ROSSELLO, *Della summa de' Secreti Universali* (Suma de los secretos universales), Venecia, 1575; lo citamos por la segunda edición: TIMOTEO ROSSELLI, *De' secreti universali* (Sobre los secretos universales), Venecia, 1677 (en la Biblioteca Marciana de Venecia, 23.058).

apelativo *goma de barniz* especifica el sentido de líquido como ya se ha dicho, o sea, limitándose al estado fluido de la mezcla. El capítulo siguiente se titula «A far vernice liquida e gentile» (Para hacer barniz líquido y gentil); los comentarios son superfluos, *la conjunción y,* ignorada erróneamente, establece que se trata de epítetos determinativos y no un apelativo de nomenclatura estricta. De la misma manera el capítulo 69 se titula: «Del modo di fare una vernice finissima et essiccante» (Del modo de hacer un barniz finísimo y secativo). El paralelismo es obvio.

Así pues, el *barniz líquido gentil* desaparece como género para dar lugar a una especie reducidísima: la de los *secreti* de Rossello.

En cuanto al *barniz común,* aquí es aún más evidente que el epíteto se refiere al tipo más *ordinario,* el de uso más corriente y no destinado estrictamente a la práctica pictórica. Así se deduce ya de Armenini, y mucho más de los textos que MacLaren y Werner citan a través de Eastlake. En Fioravanti (1564) [19]: capítulo 67, «Del modo di fare la vernice commune da vernicare cose grosse» (Del modo de hacer el barniz común para barnizar cosas bastas), donde la precisión de *común* elimina cualquier duda de que pudiese tener otro sentido que el de barniz tosco para todos los usos domésticos: «para barnizar cosas corrientes». ¿Qué tiene que ver la pintura con estas recetas?

En Birelli (1601)[20] la voz *común* recibe una precisión limitativa; capítulo 372: «Vernice da alcuni detta comune» (Barniz llamado por algunos común). Hay una aproximación lexicográfica, pero negada inmediatamente. Resultaba tan poco unívoca su composición y sus ingredientes que Birelli, bajo el mismo título, registra otras dos recetas.

En el Manuscrito Marciano[21] hay también una receta para «vernice ottima comune et buona da invernicare quello che vuoi» (barniz común óptimo y bueno para barnizar lo que quieras), denominación que corresponde al otro «vernice ottima chiara e disseccativa per colori al olio et per ogni dipentura» (barniz óptimo claro y secativo para colores al óleo y para cualquier pintura), sin que de este segundo se pueda hacer una «vernice di costante composizione. Comune e buona valgono ottima y chiara» (barniz de composición constante. Común y bueno valen como óptimo y claro).

Así pues, para nosotros, si bien no se puede excluir del todo que los adjetivos *líquido* y *común* terminasen por indicar dos tipos genéricos y sobre

---

[19] Es casi inencontrable la primera edición: L. FIORAVANTI, *Segreti rationali* (Secretos racionales), Venecia, 1564; lo citamos por la tercera edición: Leonardo FIORAVANTI, *Del comprendio dei segreti rationali* (Compendio de los secretos racionales), Venecia, 1660. La segunda edición de 1597, y la cuarta de 1675 son igualmente rarísimas.

[20] G. B. BIRELLI, *Opere* (Obras), Marescotti, Florencia, 1601, libro XIII, pp. 541-542.

[21] El *Libro di segreti d'arti diverse* (Libro de los secretos de diversas artes), conocido como Manuscrito Marciano (Biblioteca Marciana, Venecia, n. 5003, col. Is. III, 10) fue publicado por MERRIFIELD, *Original Treatises, op. cit.,* vol. II, pp. 603-46.

todo dos grados cualitativos distintos, uno más fino y otro completamente corriente, no existe ninguna posibilidad de reconducir esos epítetos genéricos a designar específicamente dos tipos de barnices *estandarizados*, obtenidos siempre con las mismas materias y con los mismos disolventes. Y el problema se subraya sobre todo en relación con los disolventes. Porque si no negamos que, al menos en los primeros siglos del Medioevo, barniz fue convertido en Italia en sinónimo de sandáraca, y que cualquier barniz disuelto se pensaría más o menos constituido sobre esta base, o sobre distintos sucedáneos y con distintas composiciones, es cierto que en cambio no se puede considerar el aceite de linaza o de nueces o de adormideras como vehículo constante y normal de las resinas y gomas afines o sustitutivas de la sandáraca.

El crítico y el restaurador deben tener siempre presentes estas incógnitas que se presentan a cada momento, no sólo en el transcurso de un mismo siglo, sino incluso en un mismo pintor. Nunca se sabe, jamás se puede estar seguro de cuáles y cuántas de las materias entonces conocidas se servía un pintor antiguo.

Por lo demás, mucho menos aún debe descuidarse el hecho de que la mayor parte de las recetas de barniz llegadas a nosotros no proceden de tratados relativos a la pintura, sino de recopilaciones donde hay de todo, desde la receta para teñirse los cabellos, hasta una para hacer que no ladren los perros (Birelli). Se ha visto en otro lugar que Cennini no da recetas de barnices, y cuando las encontramos, en Armenini, en Baldinucci, en De Piles, en Orlandi, es decir, en textos dedicados especialmente a la pintura, la composición de los barnices no resulta basada preferentemente en el aceite de linaza, de nueces u otro, sino en disolventes como el espíritu de vino, la esencia de trementina, el aceite de piedra o petróleo. A estas últimas recetas, demasiado incómodas desde todos los puntos de vista, se dirige sobre todo la minimización de MacLaren y Werner. Comienzan entonces a hacer la estadística y destacan que de cuarenta y siete recetas —tomadas de Eastlake y de Merrifield—, sólo siete incluyen el petróleo. Es propiedad del empirismo hacer caso a la verdad de las estadísticas: en este caso, mucho más engañosas de lo habitual, porque la única estadística que contaría no sería el número de las recetas, sino el número de los testimonios relativos al uso pictórico de las mismas. Podía haber una sola receta y ser aplicada universalmente, como es la del temple al huevo, por ejemplo.

Véase además cómo se han *sumado* estas recetas. Sin pretender elaborar un tratado sobre barnices, baste para nuestro actual propósito señalar el hecho de que la casi totalidad de las recetas deriva de aquellos recetarios que siguen el tipo que ya se delinea en Heraclio y que culminan en la —pintoresca, no pictórica— mescolanza de magia y de alquimia de Birelli. En estos variopintos guisos, apenas entra la pintura por un resquicio; de

ahí que la primera cuestión a plantearse para tales recetas, es para qué uso servían. La más de las veces se sabe: se trata de barnices para maderas, arcabuces, ballestas, laudes, etc. Pero aparece una constante: en el citado Ms. Marciano, *Libri di segreti d'arti diverse* (Libros de secretos de diversas artes), los barnices más finos son los disueltos en aguardiente *, y sólo para éstos se especifica que eran adecuados para miniaturas y pinturas. En Fioravanti se dice explícitamente «además los barnices susodichos se hacen sin aceite; y son bellísimos». En Alessi igualmente «el barniz bellísimo y raro» es a base de aguardiente. Tampoco en Birelli falta un barniz «que se secará de inmediato» a base de trementina, incienso y sandáraca, sin aceite de linaza. Y es seguro el uso de este barniz para las pinturas, por mención explícita. Cuando Bonanni[22], en 1731, recopila las recetas precedentes de barnices, en su tratado fundamental antepone a los barnices de aceite de linaza los disueltos en aguardiente, esencia de trementina y trementina de Venecia **. Por no decir que Féliben (1690) [23], citando las diferentes especies de barnices, nombra los de trementina y sandáraca, otros a base de aguardiente y otros de trementina y aguardiente; ni siquiera recuerda ya barnices a base de aceite de linaza o de nueces.

Existen por fin los barnices de petróleo, sobre cuya utilización hay un testimonio de muy otro peso que las genéricas indicaciones de los recetarios comunes. Se nos dice, incluso, por qué pintores habían sido empleados. La noticia más antigua es de Armenini[24], que asegura el uso del barniz a base de petróleo en toda la Lombardía, y «también éste era aplicado por el Correggio y el Parmigianino». Y así debía ser el barniz que cubría asimismo la *Virgen de las Rocas* de la National Gallery, antes de la última restauración que la ha desnudado.

Igualmente Baldinucci citó el petróleo como base de barnices, y Orlandi, en el *Abecedario pittorico* (1719)[25], cita tres barnices a base de aceite de piedra (= petróleo), con estos comentarios: «éste es el barniz más sutil y más brillante que ningún otro»; y después, «barniz de bellísimo brillo para darlo sobre cualquier cosa pintada»; hasta que en tercer lugar dice explícitamente «barniz llamado del Cavalier Cignani», y es barniz compuesto de

---

* «Acquavite» del léxico alquímico. Se refiere a barnices alcohólicos (*N. del T.*).

22 P. FILIPPO BONANNI, *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese* (Tratado sobre el barniz llamado comúnmente chino), Roma, 1731.

** En italiano «olio d'abezzo»; propiamente, trementina de Estrasburgo, oleorresina que procede del abeto blanco, pero de características muy semejantes a la obtenida del alerce, o trementina de Venecia, con la que se confunde comúnmente. Su aceite esencial es el aguarrás o esencia de trementina (*N. del T.*).

23 *Des principes de l'Architecture, op. cit.*, p. 419.

24 ARMENINI, *Dei veri precetti..., op.cit.*, libro II, cap. IX.

25 BALDINUCCI, p. 180; ORLANDI, *Abecedario pittorico* (Abecedario pictórico), Bolonia, 1719, tabla IV.

mastic en gránulos y de petróleo. Sobre las otras recetas referidas por Orlandi, dos son a base de trementina, esencia de trementina y trementina de Venecia, cuatro a base de aguardiente, y sólo cuatro tienen como disolvente el aceite de linaza y de nueces. Obsérvese además que para un barniz compuesto por esencia de trementina y trementina se prescribe *poner esta mezcla al sol durante ocho días*. La observación es importante —y no aparece sólo en Orlandi— porque en general, cuando no se concretan los ingredientes de los barnices (como en Cennini), de la prescripción de la exposición al sol se ha querido deducir (Eastlake en particular) que el disolvente sería necesariamente aceite de linaza.

Por más que MacLaren y Werner hayan pretendido minimizar los barnices de petróleo, al no poder excluirlos del todo, han intentado negar que tuvieran una cierta coloración, poniendo de relieve el hecho de que en muchas recetas y de varias épocas se insiste en la purificación de los aceites, en el hecho de que el barniz debe resultar *claro*, etc. Pero es evidente que aquí se especula sobre el equívoco: una cosa es una *coloración* del *barniz*, y otra cosa es la *impureza* de un barniz. Que un barniz debiera resultar transparente y claro, no significa que debiera ser *incoloro*. Que la receta de un *barniz claro* se encuentre explícitamente indicada, como en Armenini, en los *Secretos* de la Marciana y en Orlandi, demuestra aún más el uso especial y no corriente que de él se hacía. Que, por el contrario, los barnices antiguos serían, el que más y el que menos, coloreados, es admitido precisamente por el autor más fundamentado sobre el particular, Eastlake[26], y es una omisión poco admisible para MacLaren y Werner haber callado justamente este punto, cuando eran tan deudores del mismo autor. Eastlake afirma, y no gratuitamente, que el barniz a base de sandáraca (que sin duda es el más antiguo y, como se ha visto, está hasta en el origen del nombre de *barniz*), tenía un color rojo básico, al cual estaban tan acostumbrados los pintores medievales que lo consideraban indispensable y lo sustituían cuando no lo había. Así, Cardani[27] observaba que cuando la clara de huevo se usaba como barniz, se acostumbraba a teñirla con rojo de plomo. Por ello es por lo que nos hemos remitido a la receta del manuscrito boloñés *Secretos para los colores*, en el que en una receta *Para hacer barniz líquido de otro modo* se encuentra citado el minio o cinabrio, o bien *minio y cinabrio*. MacLaren y Werner suponen que este *minio o cinabrio* sería in-

---

[26] Este, como los demás fragmentos de Eastlake relativos a los barnices coloreados, se toman de *Materials...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 247, 270 y vol. II, pp. 27-28, 38 nota.

[27] *De subtilitate*, *op. cit.*, libro VIII, p. 349; «Olim loco eius [vernicis] cera tenuissima, vel ovi albo ac sandice factitio, vel creta cum nitro utebantur... Ovi albo et sandice etiam color purpureus praeter tutelam addebantur» («En otros tiempos en lugar de éste [barniz] se usaban la cera muy tenue, o bien una mezcla de clara de huevo y minio, o bien creta con nitro... Con la clara de huevo y el minio se aumentaba también el color rojizo además de la protección»).

cluido como secativo, y después dudan de que el barniz fuese para pinturas. Pero, aparte del hecho de que al barniz mencionado se le llama *líquido* y no *común* o *grueso*, y que en consecuencia es de todos el que más presumiblemente era adecuado a las pinturas, debe notarse que no contiene sandáraca, sino incienso. También para nosotros había pasado desapercibido que Eastlake no sólo cita esta receta, interpretando justa e inequívocamente el *minio o cinabrio* como colorante, sino que la corrobora con otra importantísima receta de 1466 en que se dice *sic et simplicter**: «De hacer la substancia, se pone en lugar del barniz líquido, *cuando no se encontrase éste.*» Los ingredientes de este barniz, que es claramente un sucedáneo del barniz a base de sandáraca, son los siguientes: «aceite de semilla de lino, mastic, *minio,* incienso y pez blanca **». Es decir, reaparecen los mismos dos ingredientes de la receta boloñesa —minio e incienso—, y con ello la introducción del minio como colorante no puede ser ya puesta en duda.

Por lo demás, la cuestión resulta asombrosa, cuando el propio Eastlake hizo notar la distinción que en el siglo XIV se hacía en Inglaterra *para los barnices a utilizar en pintura: vernisium rubrum* (o de sandáraca) y *vernisium album.* Aquí no es posible argumentar sobre el significado que hay que dar a *rubrum* y a *album*: tradúzcase un término como *barniz líquido* y otro como *barniz claro,* y se tendrá la correspondencia en castellano. Además de esto, Eastlake afirmaba que «los barnices verdes y amarillos no eran menos comunes». Y aún no parece que el uso del *azafrán* se limitase únicamente a los barnices para imitar el oro (la actual corladura). Ya Merrifield y Eastlake recogieron noticias exhaustivas sobre el uso del azafrán para las veladuras.

Con esto hemos rebatido por vía teórica todas las críticas que tan desconsideradamente se nos habían hecho, pero nos quedan por examinar las puntualizaciones con que se ha pretendido destruir desesperadamente la preciosa aportación que las restauraciones del Gozzoli de Perugia, el Coppo di Marcovaldo de Siena y el Bellini de Pesaro habían ofrecido a los problemas de la restauración en general y de las limpiezas en particular. A decir verdad, muy bien podríamos ahorrarnos el volver de nuevo sobre estas restauraciones, habiendo publicado ya relaciones e informes a este propósito, pero nos importa mostrar cuán engañosa e infundada ha sido la crítica que se nos ha dirigido.

Se sabe que en la Pala de Pesaro de Bellini los descubrimientos fundamentales, en lo que hace a la restauración, se referían al barniz antiguo y de tono oscuro que se encontraba *por debajo* de los nimbos y sobre todo el cuadro, y a las partes acabadas en veladura y *fijadas* con un barniz denso de

* «Lisa y llanamente» (*N. del T.*).

** Trementina desecada al aire. En España, también llamada «pez de Borgoña» (*N. del T.*).

entonación amarilla en el panel más claro de toda la serie de la predela, el de San Terencio.

Sobre la primera cuestión, habíamos constatado el hecho de que en un punto del nimbo de San Pedro, donde alguna incauta restauración anterior había arrancado el oro (aplicado con mordiente y no en panes), se veía el mismo barniz oscuro que sobre el resto de la pintura, mientras que, si el barniz hubiese sido posterior a la aplicación del oro, en ese punto del que el trazo dorado había desaparecido, éste hubiera debido resultar más claro, *como un negativo*. La observación es tan obvia que tenemos que creer que la traducción al inglés debe haberla oscurecido, pues de otro modo no se explicaría la suficiencia con que nuestros autores responden que en once años un barniz al óleo se hace prácticamente insoluble, y que por eso no es para sorprenderse de su *solidez*, incluso aunque el barniz se hubiese aplicado después de que el oro hubiera sido arrancado: de donde la presencia del barniz oscuro en ese punto demostraría solamente que el barniz se había aplicado después de haberse producido el daño. A lo que hay que objetar que una *diferencia* de tono entre la pintura cubierta por el oro y la pintura dejada a la vista, se produce en cualquier caso, por lo que aún cuando el oro hubiese sido levantado antes del barnizado de la pintura, debería quedar igualmente una huella, como en negativo, en la pintura, y tal señal no podría ser *disimulada* por el barniz oscuro que, extendido de igual manera tanto sobre la pintura rebajada de tono como sobre el lugar del desaparecido trazo dorado, habría mantenido la diferencia. Si *A* no es *B*, no porque se añada *C* a *A* y a *B*, *A* se convierte en *B*. El principio de contradicción no se trastornará por tan poco.

Todo ello sin contar con que toda esta reflexión parece emborronar el hecho incontrovertible de que, en la mayor parte de los casos, las pinturas se barnizaban, incluso los temples. Pero nuestros autores continúan en la más arbitraria cita que pueda hacerse de un texto escrito, poniendo en la pluma de quien escribe que «en el Istituto Centrale del Restauro no se hubiera conseguido levantar (*remove*) el barniz amarillo del panel de San Terencio sin arrancar también las subdivisiones de los *sillares* realizados por Bellini en veladura», pues la estupidez del que escribe habría sido tal que no se hubiera percibido de que las susodichas líneas de los sillares ¡«were old restaurations covering earlier damage»!*».

Para nuestra fortuna, nos ayuda Rodolfo Pallucchini, que, lejos de acusarnos de haber confundido una antigua restauración con una veladura, ¡nos censura no haber salvado no se sabe qué estrato y no se sabe qué pátina por encima de este incómodo barniz amarillo oro! Agradezca Pallucchini que la limpieza del susodicho panel no se haya hecho a la *sosa cáustica* por

* «Eran antiguas restauraciones que cubrían un daño anterior» (*N. del T.*).

aquel de quien recibe las instrucciones para semejantes encomios ridículos. Al menos, las críticas de MacLaren y Werner reflejan la fatiga de quien está obligado a negar incluso la luz del sol para salvar una praxis de restauración ya condenada.

Como corolario de cuanto precede, recuérdese que la tesis de los mismos autores —sin ningún soporte de textos ni de análisis—, era sostener que, antes del siglo XVIII, todas las veladuras se hacían con aceite de linaza, o con aceite de linaza y barnices, y que igualmente los barnices eran casi exclusivamente al aceite de linaza. ¿Por qué, pues, hacían notar que el Istituto no se había preocupado de establecer los *disolventes* del famoso barniz amarillo-oro del San Terencio? Esta bien claro cómo se insinúa aquí el tendencioso método de considerar concluyente la prueba de un disolvente sobre un ángulo mínimo de la obra para estar seguros de la imperturbable resistencia de toda la pintura restante. Por el contrario, una vez *reconocido* que los intencionados o fortuitos levantamientos del barniz en el San Terencio habían determinado la eliminación del *acabado en veladura* de los *sillares* de los escalones, cualquier otra prueba sobre la solubilidad del barniz amarillo-oro era —no dudamos en decirlo así— criminal, porque habría incluido una nueva e inútil mutilación de la pintura. De ahí además que el grado de solubilidad de un barniz es criterio ficticio, puesto que según admiten explícitamente MacLaren y Werner, «*después de once años* un barniz de aceite de linaza es tan resistente a los disolventes como uno de cuatrocientos años de antigüedad».

Vayamos ahora a la *Madonna* de Coppo de 1261, fuente de amarguísimos disgustos para los desbarnizadores a ultranza. En efecto, respecto a ésta, hay *textos* cuya letra es irrecusable y no es fruto de la incapacidad de *lectura estética* de una pintura. Los textos son en primer lugar el ya referido de inmediato por nosotros de Teófilo, *De pictura translucida*, con los otros que lo coronan, *De tictio petalorum* (Sobre el tinte de las láminas metálicas), del Manuscrito de Lucca publicado por Muratori, y el *Tinctio stagneae petalae* (Tinte de la chapa de estaño) de la *Mappa Clavicula,* ambos citados por Eastlake, pero nunca puestos en relación precisa con un monumento histórico concreto y controlable, como hemos hecho con la *Madonna* de Coppo de 1261.

Frente a tales testimonios, anteriores y coetáneos, no había más que reconocer lealmente la práctica *efectiva* y no sólo teórica de un barniz *coloreado y transparente* dado sobre una hoja de estaño o de plata, para obtener esa *brillantez* de tono que unos cuatro siglos después un Lebrun o un De Piles reconocían sólo alcanzable —*nunc et semper*— con la veladura. Por el contrario, nuestros autores, callando un obligado reconocimiento de ello, se aferran a una circunstancia puramente colateral, al hecho de si puede considerarse como *auténtico del Duecento* el barniz antiguo

que habíamos reencontrado —y conservado— en el enmarcamiento mantenido oculto desde el comienzo del siglo XVIII. Los análisis que fueron realizados dieron resultados distintos para el barniz oculto durante dos siglos en el marco y para el que —con posterioridad al ocultamiento del marco— fue aplicado sobre la pintura. Una diversidad semejante ya de por sí hubiera *impuesto*, no sólo *aconsejado*, su conservación. Pero había más. Y es el aviso que se deducía del modo con el que había sido pintado el *velo* de la cabeza de la *Madonna*.

Si Coppo había utilizado para el manto de la Virgen la técnica de la *pictura translucida* de Teófilo, una técnica indudablemente inventada en origen para imitar el color del oro, una simple transposición *autoriza* a mantener que pudiese utilizar la *misma técnica de veladura* también cuando no era *necesario* poner debajo una hoja de plata, como en el caso del color púrpura y el negro azul. En efecto, en la pintura del velo de la *Madonna* procede como sigue: en primer lugar, sobre la imprimación blanca, pintó con azul intenso y bastante líquido las sombras de los pliegues del velo, luego *estampó* como con un sello en seco los anillos. A continuación, extendió *uniformemente* un barniz amarillo transparente y uniforme, y *sobre él* pintó con pasta opaca (*à plein pâte*) dentro de los círculos las águilas imperiales. Nosotros observamos que no se podía imputar al paso de los siglos la coloración amarilla del barniz transparente, porque muy poco tiempo después, poco más de cincuenta años, un seguidor de Duccio, quizá Nicolò di Segna, al repintar el rostro de la Virgen, lo enmarcó con un velo blanco del todo incongruente si el superior hubiera estado *todavía* blanco también. Por lo demás, la coloración del *denso barniz amarillo* correspondía a la coloración de los *densos barnices negros y púrpura* puestos sobre la *petula arienti** de la figura de la Virgen. Una sola técnica —preludio de los esmaltes translúcidos de la orfebrería sienesa— había desarrollado el pintor Coppo. Una vez resaltada esta extraordinaria peculiaridad, habían de aparecer otras que demuestran su utilización y su extensión: especialmente en el almohadón que tiene bajo los pies. ¿Qué objetaron MacLaren y Werner? En primer lugar, que el barniz encontrado por nosotros en el cerco que había permanecido oculto durante dos siglos no puede ser el original, porque el mismo barniz se hallaría en la cabeza repintada por el discípulo de Duccio. Ahora bien, no hay posibilidad absoluta de aseverar que el barniz del rostro de la *Madonna* y el barniz del cerco sea el mismo sin un análisis químico cuantitativo. Puesto que éste no se ha hecho, y sería imposible hacerlo sin destruir casi completamente el barniz que queda, en la duda hay que abstenerse. Por otro lado, una vez reconocido indiscutiblemente que la técnica de la *pictura translucida* ha sido ejecutada por Coppo para el velo y el cojín, es prudencia

* «Chapa de plata, argéntea» (*N. del T.*).

elemental suponer que en el resto de la pintura hubiera contado Coppo con la coloración rojiza del barniz que había de dar al cuadro, tal y como ya se ha explicado. Razón de más para respetar en cualquier caso el susodicho barniz, incluso aunque hubiera de resultar igual al del rostro de la Virgen, dado el hecho de que, refiriéndonos a época tan remota, barnices aplicados con una distancia de cincuenta años pudieron no diferir apenas en su composición. En cambio, es absolutamente rechazable la observación de que las águilas de los círculos del velo habrían sido pintadas *bajo* el barniz. Y lo demás se trata de un equívoco. Quien hizo la presunta observación del cuadro en Siena, hubo de considerar el siguiente *proceso* en cuanto a las superposiciones de la pintura del velo: el fondo sería amarillo, sobre él se habrían pintado las águilas, y encima habría un barniz. Lo importante es, en definitiva, el reconocimiento de que el *amarillo* del velo no depende de una alteración del barniz. De todos modos, nosotros hemos querido repetir nuestras observaciones en presencia del profesor Carli, director de la Pinacoteca de Siena, y realizar dos nuevas macrofotografías del velo, de las que, si bien sin color, resultará, incluso para los más tenaces, que la sucesión es la que hemos descrito y publicado desde el principio. El fondo es blanco y no amarillo, y el amarillo no es *en pasta*, sino aplicado en transparencia sobre las sombras *azules* del velo *que en efecto resultan verdes mientras aparecen en su tono azul originario en las pequeñas lagunas del barniz amarillo*, lo cual sería imposible si el amarillo fuese opaco y no transparente. Además, en el lado derecho, donde el repintado duccesco está hecho sobre el velo primitivo, es indudable la superposición del *blanco* del velo añadido sobre el barniz amarillo del velo de Coppo.

Por lo que respecta a la última observación de que «the ruby red paint in the middle of the footstool.. is quite clearly later repainted along the line of a crack in the panel»*, esta afirmación denota simplemente que se *ha confundido* con la pequeña muestra de repinte dejada como testigo, y que tampoco han sido notados los pequeños pero indudables restos del barniz rojo y transparente con que Coppo había dado las *sombras* al cojín supedáneo, para figurarle una cierta redondez sin alterar la cuadrícula de la trama de la tela representada. Así como también resolvió *en veladura, pero no con barniz translúcido,* el otro almohadón sobre el que se sienta la Madonna y los pliegues del paño del fondo del trono. Se trata nada más que de *saber leer* una pintura.

Por fin, por lo que se refiere a la *vexata quaestio*** de las veladuras del Gozzoli de Perugia de 1456, ya respondimos en nuestra carta al *Burling-*

* «la pintura rojo rubí del centro del supedáneo... con absoluta claridad fue repintada después, siguiendo la línea de una grieta de la tabla» (*N. del T.*).

** «Cuestión manida» (*N. del T.*).

ton, donde se publicó también una nueva macrofotografía de la gota de cera estampada.

Para mayor confusión de nuestros opositores publicamos de nuevo otra macrofotografía que demuestra el *arranque* operado en la superficie de la pintura, y una macrofotografía de la gota de cera aún en su sitio, la cual, según MacLaren y Werner, habría tenido en torno una acumulación de barniz, *y no la tiene*[28]. Ofrecidos, pues, los documentos irrebatibles sobre la consistencia de las críticas que se nos han dirigido, no nos queda más que concluir. No hemos dejado un solo punto en suspenso ni una crítica sin respuesta. Tendríamos todo el derecho a lamentarnos de la ligereza con que las susodichas críticas han sido planteadas y de la jactancia con que se han hecho. Pero preferimos hacer una llamada al buen sentido de nuestros oponentes, a los que tan grave responsabilidad incumbe en las restauraciones de la National Gallery. Reconozcan que nuestra teoría de la pátina sale de sus críticas más válida que nunca, y cesen en este insensato obstruccionismo para acusar lealmente los errores cometidos y los golpes encajados.

Lo sucedido en Bélgica con la restauración de la *Adoration de l'Agneau Mistique* (*Adoración del Cordero Místico*), sobre el cual un Consejo Internacional de críticos y responsables aprobó por unanimidad el criterio prudente de limpieza por el que luchamos desde hace tiempo, es la demostración más elocuente de que *la verdad siempre acaba por quedar de manifiesto.* También MacLaren estaba presente y no protestó, no sostuvo el desbarnizado integral. Se lo reconocemos con placer y con el deseo de que de estas tediosas disputas, enterrados personalismos y empecinamientos, nazca esa efectiva y leal colaboración que todos auspiciamos.

---

[28] Sobre la restauración de la Pala de Pesaro hemos escrito además: *Catalogo V Mostra di Restauri* (Catálogo de la V Muestra de Restauraciones), Roma, 1948; *Burlington Magazine,* julio, 1949; *Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro,* 2, 1950, pp. 57-62; voz *restauro,* en *Enciclopedia Italiana.*

Sobre la restauración de la *Madonna* de Coppo di Marcovaldo: *Catalogo V Mostra di Restauri, op. cit.; Burlington Magazine,* julio, 1949; voz *restauro,* en *Enciclopedia Italiana; Bolletino d'Arte,* 1950, pp. 160-170. Sobre la restauración del Gozzoli: *Catalogo VI Mostra di Restauri, op. cit.; Burlington Magazine,* julio, 1949; *Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro,* 2, 1950, pp. 57-62.

7. Eliminar o conservar los marcos como problema de restauración*

En la revisión general que están sufriendo los Museos de todo el mundo en cuanto a la presentación, la iluminación, la conservación de las obras (hasta el punto de haber nacido una nueva disciplina, la Museografía, singular *quadrivium* entre ciencia, historia, estética y moda), se ha planteado un problema con una actualidad que nunca había tenido hasta ahora: el problema de los marcos. Su actualidad deriva del hecho de que hasta hace veinte años nadie o casi nadie discutía la necesidad del marco, siquiera fuese reducido a una mínima moldura. Ahora, la orientación general, al menos respecto a la pintura contemporánea, es de renuncia a cualquier residuo de marco. Pero, puesto que, por muchos límites que se pongan en la obra con clasificaciones históricas y estilísticas, la frontera entre el arte antiguo y el contemporáneo se traslada gradualmente, de igual manera que se mueve el horizonte para quien camina, desde hace algún tiempo también se han comenzado a levantar los marcos en los cuadros antiguos. El que suscribe se tiene incluso por uno de los primeros responsables en la cuestión. Hace casi veinte años, cuando hicimos en 1942 la exposición de las restauraciones en el Istituto del Restauro, osamos presentar pinturas antiguas (Brescianino, Benvenuto di Giovanni) sin los marcos, colgadas de una estructura que dejaba al aire el fondo de tela entre el bastidor y la pintura[1]. Para reforzar nuestra audacia trajimos a colación un texto de Kant, de la *Crítica del juicio,* que irritó al conformismo oficial y el no oficial aún más que el atrevimiento sacrílego de haber eliminado los marcos. El fragmento es el siguiente: «Pero si el cerco no consiste él mismo en una bella forma, y es colocado como los marcos dorados, sólo para dirigir el cuadro a la admiración mediante su atractivo, entonces eso se llama *ornamento,* y daña la belleza pura.» Si habíamos recurrido a Kant, no era ciertamente por procurarnos el refrendo a una excentricidad, como enton-

---

* *Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro,* 36, 1958, pp. 143-48.

[1] Cf. *Le Arti* (Las Artes), 1942, pp. 366 y ss.

ces pareció, sino porque intentábamos plantear el problema del marco desde el punto de vista de la estética y no desde el más usual de la decoración. Por más que Kant no fuese especialmente sensible a la pintura, había centrado plenamente la función colateral y ornamental del marco. Pero, más allá de su vistosidad, el marco muestra una función precisa, aunque sea colateral respecto a la obra de arte en sí; de la identificación de esta función deriva asimismo la posibilidad de resolver el problema del marco.

La función del marco se define así, en primer lugar, como referencia espacial: su misión resulta mucho más secreta y substancial de lo expresado externamente por el perfil y el dorado. Se trata de resolver una doble relación: primero, entre el espacio físico del ámbito en que está inmerso el espectador y la espacialidad de la pintura; segundo, entre esta espacialidad y la propia de la pared en que está colocado el cuadro. La formulación de estas dos funciones intrínsecas confiadas al marco no es una imposicion unilateral de quien esto escribe, sino que deriva de la constatación de que cada uno de estos tres elementos diferenciados —espacialidad de la imagen, espacialidad arquitectónica o de la pared, espacio físico del espectador— se interfieren recíprocamente, y no pueden mantenerse independientes el uno del otro en el momento de la manifestación de la pintura. Así pues, para asegurar a esta «epifanía» la indispensable suspensión del tiempo y su manifestación en un eterno presente, se advierte la necesidad de organizar esta interacción creando una referencia, una transición, un intervalo. La invención del marco es uno de los modos para resolver tal necesidad de referencia y de suspensión. Hemos dicho uno de los modos. Y, en efecto, la historia del arte, desde el clásico al oriental, nos da —incluso en el pasado más remoto— soluciones en absoluto unívocas, y que demuestran la mayor o menor lucidez crítica con que se llega a definir la doble relación espacial entre observador y pintura, entre pintura y fondo. Los enmarcamientos de papel y tela del Kakemono japonés, igual que las arquitecturas fingidas en torno a los *pinakes*, son otras fórmulas. Pero, por otra parte, estas soluciones, vinculadas inevitablemente al «gusto» de la época, no pueden ser totalmente arbitrarias. Ninguna es definitiva, pero tampoco fortuita. Efectivamente, una vez advertida la necesidad de una referencia, o más bien de una doble referencia, la solución no se podía producir por sí misma por lógica matemática, sino que debía ser *inventada*. Ahora bien, esta *invención* no podía prescindir de los datos formales que constituyeron el patrimonio vigente de la época en que había de idearse la solución. En este punto se abre paso otra consideración fundamental: que el problema de la referencia se remite al disfrute *actual* del cuadro, y no al cuadro en sí mismo. El elemento referencial no afecta a la pintura como realidad pura, sino a la pintura en cuanto se revela como realidad pura en la conciencia del observador. La diferencia es substancial, en el sentido de que

tal referencia no se remitirá al eterno presente de la obra más que en cuanto este presente eterno deba manifestarse en el presente histórico de una conciencia. De ello se deduce que el problema de la referencia no puede ser resuelto de una vez por todas, ni siquiera por el autor del cuadro, a menos que sean fijados para siempre los términos de la espacialidad que rodea la pintura. Si se alteran estos términos, inevitablemente la solución de la referencia habrá de ser distinta. Pero esta diversidad no podrá consistir sólo en un modelo diferente de marco, sino que precisamente habrá de resolverse partiendo de la espacialidad del fondo sobre el que se coloque la pintura. Y aquí es donde, dando un paso más, la argumentación exige una mayor profundización en relación con la espacialidad contigua del fondo sobre el que se instala la obra. Este fondo se identifica generalmente como pared. Pero cualquier pared tiene un valor espacial específico, no ya por el hecho físico de ser exterior o interior, sino por la cualificación que le confiere la organización arquitectónica del edificio.

Por organización entendemos la particular tipología espacial que la arquitectura haya formulado: al ser un interior o exterior, el muro tendrá intrínsecamente un significado espacial distinto, y expresión diferente en las formulaciones históricas asumidas por tal tipología. Así, el tipo de interior propuesto por la arquitectura bizantina dará lugar a un muro con un valor espacial distinto del que recibe en la arquitectura de Wright que también trata la tipología del interior; pero igualmente distinto será el valor espacial del muro de Wright respecto al de un edificio de Brunelleschi[2]. En lo que hace al problema específico que nos interesa, aparecen fundamentalmente dos interpretaciones espaciales del muro: que sea tratado como un plano o que sea concebido como una superficie. Si es considerado como un plano, la relación con la espacialidad de la pintura deberá ser establecida como una referencia entre distintos planos; si se concibe como superficie, el problema cambiará en función de las características espaciales de la pintura, hasta el punto de que, si ésta a su vez plantea su espacialidad como superficie, podrá bastar incluso el simple salto que se produce entre la superficie del fondo y la superficie de la pintura para crear un estrato espacial de aislamiento. Pero, aunque en este caso parezca que es la espacialidad de la pintura la que tiene importancia predominante, en realidad las bases de la solución siempre vienen dadas en primer lugar por los datos espaciales que ofrece el muro. Porque no parezca que queremos *forzar* la historia con una interpretación personal, baste recordar que Alberti reconocía que cada muro «tiene en sí su propia pirámide». Por ello, dado que

[2] Sobre todo el problema del interior y el exterior como dimensiones extensas de la espacialidad arquitectónica, y en cuanto *tipología espacial* de la arquitectura en las distintas etapas históricas, nos remitimos a nuestro *Eliante o dell'Architetura* (Einaudi, Turín, 1956).

hasta el nacimiento de la arquitectura contemporánea, es decir, aproximadamente hasta 1910, no se había producido la ruptura con la espacialidad perspectívica renacentista, puede asegurarse que en las construcciones, hasta ese momento, el muro había conservado una estructura perspectívica larvada tanto en el ámbito de los interiores como de los exteriores. Así, la solución que exige el muro perspectívico, ciertamente no la única —no ha podido jamás serlo, ni aún en el primer Renacimiento—, se gradúa y se configura a partir de esa base, hasta llegar a la máxima conciencia en el Barroco.

Este breve *excursus* pretendía únicamente encaminar las constataciones siguientes. Primera: la relación espacial, que se materializa en el marco, es un problema arquitectónico y no pictórico. Segunda: la instancia histórica, que exige el respeto y el *status quo* en las relaciones espaciales de las pinturas sólo es absolutamente válida cuando ha permanecido inalterada la ambientación espacial originaria de la pintura.

A estas dos proposiciones les siguen las conclusiones. En base a la primera, se reconoce efectivamente la necesidad de la ambientación de la obra, pero *sin falsos criterios de continuidad estilística*. El ambiente arquitectónico en que esté inmerso el cuadro decidirá la clase de relación espacial a emplear. Por tanto, el criterio de poner un marco del Quattrocento a una pintura del Quattrocento no es taxativo.

Con la segunda proposición se restringe de manera absoluta el mantenimiento del *statu quo* al hecho de que el propio ambiente represente en sí mismo una obra de arte. Y hay que añadir que, incluso en este caso, la conservación de una relación espacial nunca será axiomática, y podrá o deberá ser sometida a discusión.

En este punto podemos aclarar una reserva, y reconducir naturalmente el problema de esta relación, es decir, de los marcos, en el ámbito de la restauración, tal como hemos venido definiéndolo en nuestros escritos teóricos. Dejar o eliminar un marco no constituirá una operación diferente de aquella que se basa en el respeto total o parcial de los añadidos en una obra de arte. La colocación de un marco también forma parte de la historia, de la transmisión de la obra en el gusto de una época. Del mismo modo que hemos dejado la cabeza «duccesca» en la Madonna de Coppo de 1261, mantendremos igualmente los marcos redundantes de la Galleria Pitti, dado que la Galleria Pitti es en sí misma un monumento artístico, un conjunto original en su totalidad. Los ejemplos pueden ser infinitos, pero que hay que resolver en cada ocasión de forma individualizada y no de una manera preestablecida. Así pues, no sólo se conservan los enmarcamientos de estuco o de mármol que bordean los frescos, los sofitos dorados que contienen lienzos de Veronés o de Tintoretto, sino que también habrá de tenerse en cuenta la sistematización de una colección con la peculiar presentación de los marcos de una cierta época.

Lo que debemos excluir, por el contrario —y esperamos que así se vea claramente cómo no se trata de una cuestión de gusto—, es la solución simplista de levantar los marcos de los cuadros antiguos sin sustituirlos con otro elemento referencial distinto. Este es el error de la Galleria di Palazzo Bianco de Génova: no se resuelve el problema negándolo. Una buena solución resulta la adoptada por Scarpa en ciertos casos de la Accademia de Venecia: una franja anular de vacío alrededor de la pintura. Pero es claro que nosotros no tenemos ninguna receta universal que aconsejar.

Cuando tratamos por vez primera esta cuestión[3], partíamos de un ejemplo concreto, del nuevo ordenamiento del Jeu de Paume, en que la intención ha sido respetar al máximo —reconstruir en algunos casos— lo que era del gusto de los impresionistas respecto a los marcos. No dudamos de esta intención, incluso reconocemos cómo el interés de sus realizadores evidenciaba un laudable y gran escrúpulo histórico, pero, precisamente porque planteamos teóricamente el problema del marco no desde el punto de vista histórico, sino en términos figurativo-arquitectónicos de relación espacial, no podíamos estar completamente en la línea de un planteamiento que apunta en última instancia a la teoría de la restitución*. Esta representa una etapa, pero sólo una etapa, del pensamiento histórico sobre la restauración.

Tampoco el criterio histórico tiene mayor autoridad cuando se fundamenta no sólo en el *gusto de la época* —bastante documentado ciertamente respecto a los impresionistas—, sino sobre las preferencias declaradas o implícitas de los propios autores[4]. En efecto, el marco sólo es cuestión del autor en cuanto que éste es también espectador de sí mismo; únicamente puede ser una interpretación *auténtica* en el mismo sentido que respecto a la ley existe una interpretación *auténtica*: haciéndose ley otra ley. Así sucede efectivamente respecto a los enmarcamientos pintados ** (pero no por ello menos «marcos») de las bóvedas de la Sixtina o de la Galleria Farnese de los Carracci; los cuadros, dentro de esos marcos, formaban una obra de arte nueva y global: como otra ley. Así, no asombra que Monet pudiese haber pensado ya en la eliminación de los marcos de sus obras tardías (1915-23). El naturalismo desenfrenado de las *Ninfeas* podía muy bien exigir que la *tranche de vie* *** se transformase en el mismo espacio vivido por

---

[3] En el seminario «Il Punto», Roma, 14, de marzo de 1959, n. II.

* En italiano, «repristino», es decir, reconstitución imitativa de lo original. Véanse al respecto *supra* notas en pp. 34, 55 (*N. del T.*).

[4] Muy loable, agudo y sutil es el análisis dedicado a estos problemas por G. Bazin en el prefacio del *Catalogue des peintures impressionistes* (Catálogo de la pintura impresionista), Musées Nationaux, París, 1958, pp. XIV-XXIII.

** Esta figuración es conocida en el léxico pictórico español precisamente con el término italiano «quadratura», que sin embargo aquí no utiliza el autor (*N. del T.*).

*** «Porción de vida.»

el espectador, así que Monet podría creer que sus pinturas necesitarían, más que elementos referenciales, justamente una continuidad de atmósfera y aún de espacio. Pero la pintura es pintura, y la solución para exponer un cuadro depende en primer lugar de la espacialidad del fondo: de cómo se entienda el fondo dependerá el tipo de relación con la espacialidad del cuadro. Lo contrario es falso.

De la casa-museo que ha sido habitada, del tipo Jaquemart-André o Poldi-Pezzoli, y del museo reconstruido como ambiente, con muebles, cerámicas, alfombras, etc., llegamos por fin al museo concebido fundamentalmente como un *lugar arquitectónico* para hacer gozar en plenitud, pero en sí mismas, las obras de arte que allí se alojan. La relación espacial entre éstas y el *lugar arquitectónico* dará precisamente la medida exacta de la *conciencia crítica de la época que ha producido ese lugar arquitectónico.*

Pero para esta *relación* no existe una solución prefabricada por el autor ni reconstruible pacientemente a través de la historia del gusto. La Museografía como *restauración preventiva*: ése es nuestro axioma. Entiéndase como restauración preventiva en cuanto a predisponer las condiciones más adecuadas para la conservación, la visibilidad, la transmisión de la obra hacia el futuro; pero también como salvaguarda de las exigencias figurativas que la espacialidad de la obra produce en lo referente a su ambientación.

En este punto, deberíamos referirnos al museo perfecto en la actualidad, y realmente no podemos poner ni un solo ejemplo, porque no se ha tenido suficientemente en cuenta el nuevo valor que el muro adquiere en la arquitectura moderna, ni el valor indiscutible que tiene el muro en la arquitectura antigua, ni tampoco la medida en que un muro antiguo se puede transformar en arquitectura moderna. Simplemente el problema sólo se ha planteado en lo que respecta al cuadro, en vez de en lo que se refiere al muro; de este error inicial derivan las falsas soluciones de la eliminación pura y simple del marco, como de las reconstrucciones historicistas o las interpretaciones esquemáticas de las complejas referencias plásticas transmitidas por la tradición histórica bajo el nombre de marcos.

¿Quién no ha oído lamentarse a artistas y profanos de que ya no se sabe diseñar la moldura de un marco? Vemos entonces que no se trata de impotencia creativa, sino de imposibilidad teórica. Si en algún momento la arquitectura tuviera que cambiar su tipología espacial, puede ser también que el problema de la relación de un cuadro con el muro volvería a mostrarse bajo el aspecto del marco.

Actualmente el problema no puede ser planteado más que en términos actuales, y éstos excluyen que la referencia espacial de los cuadros, incluso en un museo nuevo de pintura antigua, quede confiada necesariamente o solamente a los marcos, sin una nueva mediación entre marco antiguo y

muro nuevo; pero excluyen también que la relación pueda producirse espontáneamente, con la simple eliminación de los marcos. No se trata de poner vino nuevo en odres viejos, de lo que ya advertía el Evangelio, ni tampoco de la operación opuesta. Se trata sobre todo de coger una botella polvorienta de fecha remota, y colocarla de manera que el polvo no parezca suciedad, sino únicamente un precioso testimonio de antigüedad y de autenticidad.

Ni la botella se limpia, ni la pared se ensucia. Con esta pedestre amonestación cerraremos este último capítulo de teoría de la restauración.

Apostilla

No carecerá de interés ver la confirmación de cuanto precede en el análisis del marco desde el punto de vista de la *Gestaltpsychology*. Arnheim[5] considera el marco uno de los casos de la oposición de la figura al fondo, que es una de las relaciones más fecundas de las estudiadas por la psicología de la forma. Si para nosotros es dudoso que la idea del marco en la época moderna derive de la ventana, es indudable el origen arquitectónico del marco, y que el cuadro con el marco se relaciona con la pared como figura y fondo; pero además de esta relación global del marco-cuadro respecto a la pared, existía también la relación de figura sobre fondo en el marco respecto del cuadro al que se superponía. Era natural, por ello, que el uso del marco perviviese en tanto que se consideraba necesario para separar la espacialidad de la pintura del espacio ambiente, del que el muro constituye únicamente un límite casual. Pero desde el momento en que «los pintores empezaron a reducir la profundidad del espacio pictórico y a extender planos... la pintura comenzó a *snatch the contour* * del marco, es decir, a hacer del contorno el límite externo de la pintura, mucho más que el interior del marco». Con ello decaía la relación de figura en el fondo del marco con respecto a la pintura. «El marco se adaptó a su nueva función, bien reduciéndose a un tenue listón —un mero contorno—, bien inclinándose hacia atrás (*reverse section* **) y presentando así la pintura como una superficie contorneada, una "figura" que descansa directamente sobre los muros.»

---

[5] R. ARNHEIM, *Art and visual perception*, University of California, 1957, p. 192. (Edición española, *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, Madrid, 1974, Colección «Alianza Forma», n.º 3.)

* «Hurtar el contorno.»

** «Sección inversa.»

Carta del Restauro 1972*

Con circular número 117 del 6 de abril de 1972, el Ministerio de Instrucción Pública difundió el Documento sobre Restauración de 1972 (Carta del Restauro 1972), entre todos los directores y jefes de Institutos autónomos, con la disposición de atenerse escrupulosa y obligatoriamente, para toda intervención de restauración en cualquier obra de arte, a las normas contenidas en el propio Documento y en las instrucciones anejas, que aquí se publican en su integridad.

* «Documento sobre Restauración de 1972.» Mantenemos el nombre italiano por el que es universalmente conocido (*N. del T.*).

Referencia a la «Carta del Restauro»

La conciencia de que las obras de arte, entendidas en la acepción más amplia que va desde el ambiente urbano a los monumentos arquitectónicos y a los de pintura y escultura, y desde el hallazgo paleolítico a las expresiones figurativas de las culturas populares, deben ser tuteladas de modo orgánico e igualitario, lleva necesariamente a la elaboración de normas técnico-jurídicas que sancionen los límites en que se entiende la conservación, ya sea como salvaguarda y prevención, ya sea como intervención restauradora propiamente dicha. En tal sentido, constituye un honor de la cultura italiana el hecho de que, como conclusión de una praxis de restauración que poco a poco se había liberado de los árbitros de la restauración de restitución, fuese elaborado ya en 1931 un documento que fue denominado «Carta del Restauro», de donde, si bien su objeto se restringió a los monumentos arquitectónicos, fácilmente podían extraerse y ampliarse las normas generales para cualquier restauración, incluso de obras de arte pictóricas y escultóricas.

Desgraciadamente esta «Carta del Restauro» no tuvo nunca fuerza de ley, y cuando después, por la siempre creciente conciencia que se iba tomando de los peligros a que una restauración sin criterios técnicos precisos exponía a las obras de arte, se intentó en 1938 subvenir a esa necesidad, bien con la creación del Istituto Centrale del Restauro (Instituto Central de Restauración) para las obras de arte, o bien encargando a una comisión ministerial la elaboración de normas unificadas que incluyesen a partir de la arqueología todas las ramas de las artes figurativas, estas normas, sin duda calificables de áureas, se quedaron asimismo sin fuerza de ley, como instrucciones internas de la Administración, y tampoco la teoría o la práctica que inmediatamente fueron elaboradas por el Istituto Centrale del Restauro se extendieron a todas las restauraciones de obras de arte de la nación.

La falta de perfeccionamiento jurídico de tal regulación de la restauración no tardó en revelarse como destructiva, tanto por el estado de impotencia en que se mantenía ante los árbitros del pasado también en el campo de la restauración (y sobre todo de los derribos y alteraciones de ambientes antiguos), como porque, a continuación de las destrucciones de la guerra, cuando un sentimentalismo comprensible, pero no menos reprobable, ante los monumentos dañados o destruidos, vino a cargar la mano y a llevar nuevamente a reconstituciones y reconstrucciones sin aquellas cautelas y precauciones que habían sido vanagloria de la restauración italiana. No menores daños podían detectarse por causa de las exigencias de una modernidad mal entendida y de un urbanismo burdo, que en el crecimiento de la ciudad, y con motivo del tráfico, llevaba precisamente a no respetar ese concepto de ambiente, que había representado una notable conquista de la

«Carta del Restauro» y de las sucesivas instrucciones, rebasando el criterio restringido del monumento individual. Respecto al campo más controlable de las obras de arte pictóricas y escultóricas, si bien una mayor cautela en la restauración, incluso a falta de normas jurídicas, haya evitado daños graves como las consecuencias de las funestas limpiezas integrales —lo que desgraciadamente ha sucedido en el extranjero—, de todos modos, la exigencia de la unificación de métodos se mostró imprescindible, también para intervenir de modo válido en las obras de propiedad privada, obviamente no menos importantes para el patrimonio artístico nacional que las de propiedad estatal o pública.

CARTA DEL RESTAURO 1972

Art. 1. Todas las obras de arte de cualquier época, en la acepción más amplia, que va desde los monumentos arquitectónicos hasta los de pintura y escultura, incluso fragmentados, y desde el hallazgo paleolítico a las expresiones figurativas de las culturas populares y del arte contemporáneo, a cualquier persona u organismo a que pertenezcan, a efectos de su salvaguardia y restauración, son objeto de las presentes instrucciones que toman el nombre de «Carta del Restauro 1972».

Art. 2. Además de las obras mencionadas en el artículo precedente, quedan asimiladas a éstas, para asegurar su salvaguardia y restauración, los conjuntos de edificios de interés monumental, histórico o ambiental, particularmente los centros históricos; las colecciones artísticas y las decoraciones conservadas en su disposición tradicional; los jardines y los parques que se consideren de especial importancia.

Art. 3. Se someten a la disciplina de las presentes instrucciones, además de las obras incluidas en los arts. 1 y 2, también las operaciones dirigidas a asegurar la salvaguardia y la restauración de los restos antiguos en relación con las investigaciones subterráneas y subacuáticas.

Art. 4. Se entiende por salvaguardia cualquier medida de conservación que no implique la intervención directa sobre la obra; se entiende por restauración cualquier intervención destinada a mantener en funcionamiento, a facilitar la lectura y a transmitir íntegramente al futuro las obras y los objetos definidos en los artículos precedentes.

Art. 5. Cada una de las Superintendencias de Institutos responsables en materia de conservación del patrimonio histórico-artístico y cultural realizará un programa anual y especificado de los trabajos de salvaguardia y restauración, así como de las prospecciones subterráneas y subacuáticas, que hayan de llevarse a cabo ya sea por cuenta del Estado, ya por otros organismos o personas, que será aprobado por el Ministerio de Instrucción Pública

bajo informe favorable del Consejo General de Antigüedades y Bellas Artes.

En el ámbito de tal programa, o bien con posterioridad a la presentación del mismo, cualquier intervención en las obras a que se refiere en el art. 1, deberá ser ilustrada y justificada por un informe técnico en el que constarán, además de los detalles sobre la conservación de la obra, el estado actual de la misma, la naturaleza de las intervenciones consideradas necesarias y los gastos necesarios para hacerles frente.

Dicho informe será igualmente aprobado por el Ministerio de Instrucción Pública, previo parecer del Consejo Superior de Antigüedades y Bellas Artes, en los casos de emergencia o duda y en los previstos por la ley.

Art. 6. En relación con los fines a que según el art. 4 deben corresponder las operaciones de salvaguardia y restauración, se prohiben indistintamente para todas las obras de arte a que se refieren los arts. 1, 2 y 3:

1. adiciones de estilo o analógicas, incluso en forma simplificada y aún cuando existan documentos gráficos o plásticos que puedan indicar cómo haya sido o deba aparecer el aspecto de la obra acabada;
2. remociones o demoliciones que borren el paso de la obra a través del tiempo, a menos que se trate de alteraciones limitadas que entorpezcan o alteren los valores históricos de la obra, o de adiciones de estilo que falsifiquen la obra;
3. remoción, reconstrucción o traslado en lugares diferentes de los originales, a menos que ello venga determinado por razones superiores de conservación;
4. alteración de las condiciones accesorias o ambientales en que ha llegado hasta nuestros días la obra de arte, el conjunto monumental o ambiental, el conjunto decorativo, el jardín, parque, etc.;
5. alteración o eliminación de las pátinas.

Art. 7. En relación a los mismos fines a que se refiere el art. 6 e indistintamente para todas las obras a que se refieren los art. 1, 2 y 3, se admiten las siguientes operaciones o reintegraciones:

1. adiciones de partes accesorias de función sustentante y reintegraciones de pequeñas partes verificadas históricamente, llevadas a cabo, según los casos, bien determinando con claridad el contorno de las reintegraciones, o bien adoptando material diferenciado aunque armónico claramente distinguible a simple vista, en particular en los puntos de enlace con las partes antiguas, y además con marcas y fechas donde sea posible;
2. limpiezas de pinturas y esculturas que no han de alcanzar en ningún caso el estrato del color, respetando la pátina y eventuales barnices antiguos; para todas las restantes clases de obras, nunca deberán llegar a la superficie desnuda de la materia de que constan las propias obras;

3. anastilosis documentadas con seguridad, recomposición de obras que se hayan fragmentado, asentamiento de obras parcialmente perdidas reconstruyendo las lagunas de poca entidad con técnica claramente distinguible a simple vista o con zonas neutras enlazadas a distinto nivel con las partes originales, o dejando a la vista el soporte original, y especialmente no reintegrando jamás *ex novo* zonas figurativas o insertando elementos determinantes de la figuración de la obra;

4. modificaciones o inserciones de carácter sustentante y de conservación en la estructura interna o en el sustrato o soporte, siempre que, una vez realizada la operación, en la apariencia de la obra no resulte alteración ni cromática ni de materia en lo que se observa en superficie;

5. nueva ambientación o instalación de la obra, cuando ya no existan o se hayan destruido la ambientación o la instalación tradicionales, o cuando las condiciones de conservación exijan su traslado.

Art. 8. Toda intervención en la obra, o incluso en el entorno de la obra, a los efectos de lo contenido en el art. 4, debe ser llevada a cabo de tal modo y con tales técnicas y materiales, que puedan asegurar que en el futuro no harán imposible otra eventual intervención de salvaguardia o de restauración. Además, toda intervención debe ser previamente estudiada y justificada por escrito (último párrafo del art. 5), y deberá llevarse un diario de su desarrollo, que habrá de llevar aneja la documentación fotográfica de antes, durante y después de la intervención. Se documentarán, además, todas las eventuales investigaciones y análisis realizados con el auxilio de la física, la química, la microbiología y otras ciencias. De toda esta documentación se tendrá copia en el archivo de la Superintendencia competente, y otra copia será enviada al Istituto Centrale del Restauro.

En el caso de las limpiezas, en un lugar en lo posible marginal de la zona intervenida, deberá dejarse un testigo del estado anterior a la operación, mientras que en el caso de las adiciones, las partes eliminadas deberán en lo posible ser conservadas o documentadas en un archivo-depósito especial de las Superintendencias competentes.

Art. 9. La utilización de nuevos procedimientos de restauración y de nuevos materiales respecto a los procedimientos y materias cuyo uso es vigente o de algún modo aceptado, deberá ser autorizada por el Ministerio de Instrucción Pública, bajo conformidad e informe justificado del Istituto Centrale del Restauro, al que competerá también actuar ante el mismo Ministerio en cuanto a desaconsejar materiales o métodos anticuados, nocivos o bien no comprobados, sugerir nuevos métodos y el uso de nuevos materiales, definir las investigaciones a las que se deba proveer con un equipamiento y con especialistas ajenos al equipamiento y a la plantilla de que dispone.

Art. 10. Las medidas encaminadas a preservar de los agentes contaminantes o de las variaciones atmosféricas, térmicas o higrométricas, las obras a que se refieren los art. 1, 2 y 3 no deberán ser tales que alteren sensiblemente el aspecto de la materia y el color de las superficies, o que exijan modificaciones substanciales y permanentes del ambiente en que las obras se han transmitido históricamente. Si, no obstante, fuesen indispensables modificaciones de tal género por causa del fin superior de su conservación, estas modificaciones deberán ser realizadas de modo que eviten cualquier duda sobre la época en que se han llevado a cabo, y con las modalidades más discretas.

Art. 11. Los métodos específicos de que servirse como procedimiento de restauración especialmente para los monumentos arquitectónicos, pictóricos, escultóricos, para los centros históricos en su conjunto, y asimismo para la realización de las excavaciones, son especificados en los anejos *a, b, c, d*, en las presentes instrucciones.

Art. 12. En los casos en que sea dudosa la atribución de las competencias técnicas, o surjan conflictos en la materia, decidirá el Ministro, a partir de los informes de los superintendentes o jefes de instituciones interesados, oído el Consejo Superior de Antigüedades y Bellas Artes.

Anejo A

Instrucciones para la salvaguardia y la restauración de los objetos arqueológicos

Además de las normas generales contenidas en los artículos de la «Carta del Restauro», en el campo de la arqueología es necesario tener presentes particulares exigencias relativas a la salvaguardia del subsuelo arqueológico y a la conservación y restauración de los hallazgos durante las prospecciones terrestres y subacuáticas en relación al art. 3.

El problema de primera importancia de la salvaguardia del subsuelo arqueológico está necesariamente unido a la serie de disposiciones y leyes referentes a la expropiación, la aplicación de vínculos especiales, la creación de reservas y parques arqueológicos. En concomitancia con las distintas medidas a tomar en los diferentes casos, siempre habrá de disponerse el cuidadoso reconocimiento del terreno en orden a recopilar todos los posibles datos localizables en superficie, los materiales cerámicos esparcidos, la documentación de elementos que eventualmente hayan aflorado, recurriendo además a la ayuda de la fotografía y de las prospecciones eléctricas, electromagnéticas, etc., del terreno, de modo que el conocimiento lo más completo posible de la naturaleza arqueológica del terreno permita directrices más precisas para la aplicación de las normas de salvaguardia, de la naturaleza y de los límites de las relaciones, para el trazado de planos

reguladores, y para la vigilancia en el caso de ejecución de labores agrícolas o edilicias.

Para la salvaguardia del patrimonio arqueológico submarino, vinculándose a las leyes y disposiciones que afectan a las excavaciones subacuáticas, y dirigidas a impedir la violación indiscriminada e irresponsable de los restos de navíos antiguos y su cargamento, de ruinas sumergidas y de esculturas hundidas, se imponen medidas muy particulares, que comienzan con la exploración sistemática de las cosas italianas con personal especializado, al objeto de llegar a la consecución de una *forma maris* con indicación de todos los restos y los monumentos sumergidos, ya sea a los efectos de su tutela como a los efectos de la programación de las investigaciones científicas subacuáticas. La recuperación de los restos de una embarcación antigua no deberá ser iniciada antes de haber dispuesto los locales y su necesario acondicionamiento especial que permitan el resguardo de los materiales recuperados del fondo del mar, todos los tratamientos específicos que requieren sobre todo las partes leñosas con largos y prolongados lavados, baños en peculiares substancias consolidantes, con determinado conocimiento de la atmósfera y la temperatura. Los sistemas de extracción y recuperación de embarcaciones sumergidas deberán ser estudiados en cada caso en función del estado concreto de los restos, teniendo en cuenta también las experiencias adquiridas internacionalmente en este campo, sobre todo en los últimos decenios. Entre estas condiciones concretas del rescate —al igual que en las habituales exploraciones arqueológicas terrestres— deberán considerarse las especiales exigencias de conservación y restauración de los objetos según su clase y su materia; por ejemplo, para los materiales cerámicos y las vasijas se tomarán todas las precauciones que consientan la identificación de eventuales vestigios o restos de su contenido, que constituyen datos preciosos para la historia del comercio y de la vida en la antigüedad; deberá prestarse, además, especial atención al examen y fijación de posibles inscripciones pintadas, especialmente en el cuerpo de la vasija.

Durante las exploraciones arqueológicas terrestres, mientras las normas de recuperación y documentación entran más específicamente en el esquema de las normas relativas a la metodología de las excavaciones, por lo que concierne a la restauración, deben observarse las precauciones que durante las operaciones de excavación garanticen la conservación inmediata de los descubrimientos, en especial si son susceptibles de un deterioro más fácil, y la ulterior posibilidad de salvaguardia y restauración definitivos. En el caso del hallazgo de elementos desprendidos de una decoración de estuco, o de pintura, o mosaico u *opus sectile*, es necesario, antes y durante su traslado, mantenerlos unidos con encolados de yeso, con gasas y adhesivos adecuados, de modo que faciliten su recomposición y restauración en el laborato-

rio. En la recuperación de vidrios, es aconsejable no proceder a limpieza alguna durante la excavación, por la facilidad con que pueden quebrarse. Por lo que respecta a las cerámicas y terracotas, es indispensable no perjudicar con lavados o limpiezas apresuradas la eventual presencia de pinturas, barnices e inscripciones. Particular delicadeza se requiere en la extracción de objetos o fragmentos de metal, especialmente si están oxidados, debiendo recurrirse no sólo a los sistemas de consolidación, sino incluso a eventuales soportes adecuados al caso. Especial atención hay que mantener respecto a las posibles huellas o improntas de tejidos. Sobre todo dentro del esquema de la arqueología pompeyana se utiliza, con experiencia ya amplia y brillante, la obtención de calcos de los negativos de plantas y de materiales orgánicos susceptibles de deterioro, mediante pastas adhesivas de yeso aplicadas en los huecos que han quedado en el terreno.

A los efectos de la aplicación de estas instrucciones, se hace necesario que durante el desarrollo de las excavaciones esté garantizada la presencia de restauradores preparados para una primera intervención de recuperación y fijado, cuando sea necesario.

Deberá ser considerado con especial atención el problema de la restauración de las obras destinadas a permanecer o ser reinstaladas en su lugar originario tras su extracción, particularmente las pinturas y mosaicos. Han sido experimentados con éxito varios tipos de soportes, de entelados y encolados en función de las condiciones climáticas, atmosféricas e higrométricas, que permiten a las pinturas su recolocación en los espacios convenientemente cubiertos de un edificio antiguo, evitando el contacto directo con el muro y proporcionando en cambio un fácil montaje y una segura conservación. Deben asimismo evitarse las integraciones, dando a las lagunas una entonación similar a la del revoco grueso, así como hay que evitar el uso de barnices o ceras para reavivar los colores, porque siempre son susceptibles de alteración, siendo suficiente una limpieza cuidadosa de las superficies originales.

Respecto a los mosaicos, es preferible, cuando sea posible, su reinstalación en el edificio del que provienen y de cuya decoración constituyen parte integrante, y en tal caso, después de su arranque —que con los métodos modernos puede hacerse incluso sobre grandes superficies sin realizar cortes—, el sistema de cimentación con alma metálica inoxidable resulta hasta ahora el sistema más idóneo y resistente a los agentes atmosféricos. Para los mosaicos destinados por el contrario a su exposición en museo, es ya ampliamente utilizado el soporte «en *sandwich*» de materiales ligeros, resistente y manejable.

Requieren particulares exigencias de protección ante los peligros derivados de la alteración climática, los interiores con pinturas parietales *in situ* (grutas prehistóricas, tumbas, pequeños recintos); en estos casos, es

necesario mantener constantes dos factores esenciales para la mejor conservación de las pinturas: el grado de humedad ambiental y la temperatura ambiente. Estos factores se alteran fácilmente por causas externas y extrañas a tales ambientes, especialmente la aglomeración de visitantes, la iluminación excesiva, los cambios atmosféricos fuertes del exterior. Se hace necesario, por ello, arbitrar cautelas especiales incluso en la admisión de visitantes, mediante cámaras de climatización interpuestas entre el ambiente antiguo a proteger y el exterior. Tales precauciones han sido ya aplicadas en el acceso a monumentos prehistóricos pintados en Francia y en España, y sería de desear que también lo fueran en muchos de nuestros monumentos (tumbas de Tarquinia).

Para la restauración de los monumentos arqueológicos, además de las normas generales contenidas en la «Carta del Restauro» y en las Instrucciones para la forma de actuar en las restauraciones arquitectónicas, deberían tenerse presentes algunas exigencias en relación a las peculiares técnicas antiguas. En primer lugar, cuando para la restauración completa de un monumento —que comporta necesariamente su estudio histórico— haya que proceder a catas de excavación, al descubrimiento de los cimientos, las operaciones tendrán que realizarse con el método estratigráfico que puede ofrecer datos preciosos sobre la vida y las fases del propio edificio.

Para la restauración de muros de *opus incertum, quasi reticulatum, reticulatum y vittatum*, si se utiliza la misma calidad de piedra y los mismos tipos de piezas, las partes restauradas deberán mantenerse en un plano ligeramente retranqueado, mientras que para los muros de ladrillo será oportuno marcar con incisiones o rayas la superficie de los ladrillos modernos. Para la restauración de estructuras de aparejo de sillería se ha experimentado favorablemente el sistema de reproducir los sillares en las medidas antiguas, utilizando lastras del mismo material cimentado con argamasa mezclada en superficie con polvo del mismo material para obtener una entonación cromática.

Como alternativa al retranqueamiento de la superficie de las reintegraciones de restauraciones modernas, puede practicarse una hendidura siguiendo su contorno que delimite la parte restaurada o insertar una sutil franja de materiales distintos. También así puede aconsejarse en muchos casos un tratamiento superficial de nuevos materiales, diferenciado mediante el oportuno labrado de incisiones en las superficies modernas.

Por último, será adecuado colocar en todas las zonas restauradas placas con la fecha, o grabar siglas o marcas especiales.

El uso del cemento con su superficie revestida de polvo del mismo material del monumento a restaurar puede resultar también útil para la reintegración de tambores de columnas antiguas de mármol, toba o caliza, estudiando la obtención de un aspecto más o menos rústico en relación al

tipo de monumento; en el arte romano, el mármol blanco puede ser reintegrado con travertino o caliza, en combinaciones ya experimentadas con éxito (restauración de Valadier en el Arco de Tito). En los monumentos antiguos, y particularmente en los de la época arcaica o clásica, debe evitarse la combinación de materiales distintos y anacrónicos en las partes restauradas, que resulta estridente y ofensiva incluso desde el punto de vista cromático, al mismo tiempo que pueden utilizarse diversos sistemas para diferenciar el uso del mismo material con que está construido el monumento y que es preferible mantener en las restauraciones.

Constituye un problema peculiar de los monumentos arqueológicos la forma de cubrir los muros en ruinas, en los que sobre todo hay que mantener la línea irregular del perfil de la ruina, y se ha experimentado la aplicación de una capa de argamasa de mampostería que parece dar los mejores resultados, tanto desde el punto de vista estético como de su resistencia a los agentes atmosféricos. Respecto al problema general de la consolidación de los materiales arquitectónicos y de las esculturas al aire libre, se han de evitar experimentaciones con métodos no comprobados suficientemente, que puedan producir daños irreparables.

Por lo demás, las medidas para la restauración y la conservación de los monumentos arqueológicos se han de estudiar también en función de las diferentes exigencias climáticas de los distintos lugares, particularmente diferenciados en Italia.

Anejo B

Instrucciones para la dirección de las restauraciones arquitectónicas

Supuesto que las obras de mantenimiento realizadas a su debido tiempo aseguran larga vida a los monumentos, se encarece el mayor cuidado posible en la vigilancia continua de los inmuebles para las medidas de carácter preventivo, incluso al objeto de evitar intervenciones de mayor amplitud.

Se recuerda, además, la necesidad de considerar todas las obras de restauración bajo un substancial perfil de conservación, respetando los elementos añadidos y evitando asimismo intervenciones de renovación o reconstitución.

Siempre al objeto de asegurar la supervivencia de los monumentos, se ha venido considerando detenidamente la posibilidad de nuevas utilizaciones de los edificios monumentales antiguos, cuando no resulten incompatibles con los intereses histórico-artísticos. Las obras de adaptación deberán quedar limitadas al mínimo, conservando escrupulosamente las formas externas y evitando alteraciones sensibles de las características tipológicas, de la organización estructural y de la secuencia de los espacios internos.

La realización del proyecto para la restauración de una obra arquitectónica deberá ir precedida de un exhaustivo estudio sobre el monumento, elaborado desde distintos puntos de vista (que planteen el análisis de su posición en su contexto territorial o en el tejido urbano, de los aspectos tipológicos, los alzados y cualidades formales, los sistemas y caracteres constructivos, etc.), relativos a la obra original, así como a las eventuales adiciones o modificaciones. Parte integrante de este estudio serán investigaciones bibliográficas, iconográficas y archivísticas, etc., para obtener todos los datos históricos posibles. El proyecto se basará en una completa observación gráfica y fotográfica interpretada también bajo el aspecto metrológico, de los trazados reguladores y de los sistemas proporcionales, y comprenderá un cuidadoso estudio específico para la verificación de las condiciones de estabilidad.

La ejecución de los trabajos pertinentes para la restauración de los monumentos, que a menudo consisten en operaciones delicadísimas y siempre de gran responsabilidad, deberá ser confiada a empresas especializadas y en lo posible llevada a cabo bajo presupuesto, y no a destajo o a tanto alzado.

Las restauraciones deben estar continuamente vigiladas y supervisadas para asegurarse de su buena ejecución y para poder intervenir inmediatamente en el caso de que se presentasen hechos nuevos, dificultades o desequilibrios en los muros; y asimismo, especialmente cuando intervienen la piqueta y el mazo, para evitar que desaparezcan elementos antes ignorados o eventualmente desapercibidos en las indagaciones previas, pero ciertamente muy útiles para el conocimiento del edificio y del sentido de la restauración. En particular, antes de raspar una capa de pintura o eliminar un eventual revoco, el director de los trabajos debe constatar la existencia o no de cualquier huella de decoración, como serían las granas y coloridos originales de las paredes y bóvedas.

Una exigencia fundamental de la restauración es respetar y salvaguardar la autenticidad de los elementos constructivos. Este principio debe guiar y condicionar siempre la elección de las operaciones. Por ejemplo, en el caso de muros con desplome, incluso aunque sugieran la necesidad perentoria de demolición y reconstrucción, ha de examinarse primero la posibilidad de corregirlo sin sustituir la construcción original.

Del mismo modo, la sustitución de piedras corroídas sólo deberá tener lugar tras la ratificación de exigencias de gravedad.

La sustitución o la eventual sustitución de paramentos murales, siempre en lo estrictamente necesario y en los límites más restringidos, deberán ser en todo caso distinguibles de los elementos originales, diferenciando los materiales o las superficies de nueva construcción; pero en general, resulta preferible realizar a todo lo largo del contorno de la reintegración una señal clara y persistente que muestre los límites de la intervención. Esto se

podrá conseguir con una laminilla de metal adecuado, con una serie continua de pequeños fragmentos de ladrillo o con hendiduras visiblemente más o menos anchas y profundas, según los casos.

La consolidación de la piedra u otros materiales deberá ser experimentada cuando los métodos ampliamente probados por el Istituto Centrale del Restauro den garantías efectivas. Deberán tomarse todas las precauciones para evitar el agravamiento de la situación; igualmente, deberán ser puestas en práctica todas las intervenciones necesarias para eliminar las causas de los daños. Por ejemplo, en cuanto se observen sillares rotos por grapas o pernios de hierro que se hinchan con la humedad, conviene desmontar la parte deteriorada y sustituir el hierro con bronce o cobre, o mejor con acero inoxidable, que presenta la ventaja de no manchar la piedra.

Las esculturas en piedra colocadas en el exterior de los edificios, o en las plazas, deben ser vigiladas, interviniendo siempre que sea posible adoptar, a partir de la praxis susodicha, un método comprobado de consolidación o de protección incluso temporal. Cuando esto resulte imposible, convendrá trasladar la escultura a un local cerrado.

Para la buena conservación de las fuentes de piedra o de bronce, es necesario descalcificar el agua, eliminando las concreciones calcáreas y las limpiezas periódicas inadecuadas.

La pátina de la piedra debe ser conservada por evidentes razones históricas, estéticas y también técnicas, en cuanto que ésta desempeña un tipo de función protectora, como se ha demostrado por las corrosiones que se inician a partir de las lagunas de la pátina. Se pueden eliminar las materias acumuladas sobre las piedras —detritus, polvo, hollín, heces de paloma, etcétera— usando sólo cepillos vegetales o chorros de aire a presión moderada. Deberán evitarse, por tanto, los cepillos metálicos y rascadores, al igual que se excluyen, en general, los chorros de arena, de agua y de vapor a presión fuerte, e incluso son desaconsejables los lavados de cualquier naturaleza.

Anejo C

Instrucciones para la ejecución de restauraciones pictóricas y escultóricas

Operaciones preliminares

La primera operación a realizar, antes de toda intervención en cualquier obra de arte pictórica o escultórica, es un reconocimiento cuidadoso de su estado de conservación. En tal reconocimiento se incluye la comprobación de los diferentes estratos materiales de que pueda estar compuesta la obra, y si son originales o añadidos, y asimismo la determinación aproxi-

mada de las distintas épocas en que se produjeron las estratificaciones, modificaciones y adiciones. Así se redactará un inventario que constituirá parte integrante del programa y el comienzo del diario de la restauración. A continuación deberán tomarse las indispensables fotografías de la obra para documentar su estado precedente a la intervención restauradora, y estas fotografías deberán ser obtenidas, además de con luz natural, con luz monocromática, con rayos ultravioleta sencillos o filtrados, y con rayos infrarrojos, según los casos. Es siempre aconsejable obtener radiografías, incluso en los casos en que a simple vista no se aprecien superposiciones. En el caso de pinturas muebles, también se fotografiará el reverso de la obra.

Si a partir de los documentos fotográficos —que serán detallados en el diario de la restauración— se observasen elementos problemáticos, quedará explicada su problemática.

Después de haber obtenido las fotografías, deberán practicarse catas mínimas, que abarquen todos los estratos hasta el soporte, en lugares no capitales de la obra, para realizar las secciones estratigráficas, siempre que existan estratificaciones o haya que constatar el estado de la preparación.

Deberá señalarse en la fotografía de luz natural el punto preciso de las pruebas, y asimismo, ponerse en el diario de la restauración una nota de referencia a la fotografía.

Por lo que se refiere a las pinturas murales, o sobre piedra, terracota u otro soporte (inmueble), habrá que asegurarse de las condiciones del soporte en relación a la humedad, definir si se trata de humedad de infiltración, condensación o de capilaridad; llevar a cabo pruebas de la argamasa y del conjunto de los materiales del muro, y medir su grado de humedad.

Siempre que se noten o se supongan formaciones de hongos, también se realizarán análisis microbiológicos.

El problema más peculiar de las esculturas, cuando no se trate de esculturas barnizadas o policromadas, será cerciorarse del estado de conservación de la materia en que se realizaron, y eventualmente obtener radiografías.

Providencias a efectuar en la ejecución de la intervención restauradora

Los análisis preliminares habrán proporcionado los medios para orientar la intervención en la dirección adecuada, ya se trate de una simple limpieza, de un asentamiento de estratos, de eliminación de repintes, de un traslado o de una reconstrucción de fragmentos. Sin embargo, el dato que sería el más importante respecto a la pintura, la determinación de la técnica empleada, no siempre podrá tener una respuesta científica, y por tanto, la cautela y la experimentación con los materiales a utilizar en la restauración no deberán considerarse cuestiones superfluas de un reconocimiento gené-

rico, hecho sobre base empírica y no científica, de la técnica utilizada en la pintura en cuestión.

Por lo que respecta a la limpieza, ésta podrá ser realizada de dos modos principalmente: con medios mecánicos o con medios químicos. Se ha de excluir cualquier sistema que oculte la visualización o la posibilidad de intervención o control directo en la pintura (como la cámara Pethen Koppler y similares).

Los medios mecánicos (bisturí) deberán ser siempre utilizados con el control del pinacoscopio, aunque no siempre se trabaje bajo la lente de éste.

Los medios químicos (disolventes) han de ser de tal naturaleza que puedan ser neutralizados inmediatamente, además de que no se fijen de forma duradera sobre los estratos de la pintura y sean volátiles. Antes de usarlos se habrán llevado a cabo experimentos para asegurarse de que no puedan atacar el barniz original de la pintura, en los casos en que de las secciones estratigráficas haya resultado un estrato al menos presumible como tal.

Antes de proceder a la limpieza, cualquiera que sea el medio con que se lleve a cabo, es necesario asimismo controlar minuciosamente la estabilidad de la capa pictórica sobre su soporte, y proceder al asentamiento de las partes desprendidas o en peligro de desprendimiento. Este asentamiento podrá realizarse según los casos, de forma localizada o con la aplicación de un adhesivo extendido uniformemente, cuya penetración se asegurará con una fuente de calor constante y no peligrosa para la conservación de la pintura. Pero siempre que se haya realizado un asentamiento, es regla estricta la eliminación de cualquier resto del fijativo de la superficie pictórica. Para este fin, tras el asentado, deberá realizarse un minucioso examen con ayuda del pinacoscopio.

Cuando haya que proceder a la protección general del anverso de la pintura por la necesidad de realizar operaciones en el soporte, es imprescindible que tal protección* se realice después de la consolidación de las partes levantadas o desprendidas, y con una cola de muy fácil disolución y distinta de la empleada en el asentamiento del color.

Si el soporte es de tabla, y aparece atacado por carcoma, termitas, etc., se deberá someter la pintura a la acción de gases insecticidas adecuados, que no puedan dañar la pintura. Hay que evitar la impregnación con líquidos.

Siempre que el estado del soporte, o el de la imprimación, o ambos —en pinturas de soporte mueble—, exijan la destrucción o bien el arranque del soporte y la sustitución de la imprimación, será necesario que la imprimación antigua sea levantada íntegramente a mano con el bisturí,

* En el léxico castellano de restauración se habla de «cartonaje» o «engasado», según que se realice con papeles o con tejido, que será de gasa (*N. del T.*).

puesto que adelgazarla no sería suficiente, a menos que sea únicamente el soporte la parte debilitada y la imprimación se mantenga en buen estado. Siempre que sea posible, es aconsejable conservar la imprimación para mantener la superficie pictórica en su conformación original.

En la sustitución del soporte leñoso, cuando sea indispensable, debe excluirse el sustituirlo por un nuevo soporte compuesto de piezas de madera, y sólo es aconsejable efectuar el traslado a un soporte rígido cuando se tenga la completa certeza de que éste no tendrá un índice de dilatación diferente al del soporte eliminado. Asimismo, el adhesivo del soporte a la tela de la pintura trasladada deberá ser fácilmente soluble, sin dañar la capa pictórica ni el adhesivo que une los estratos superficiales a la tela del traslado.

Cuando el soporte leñoso original esté en buen estado, pero sea necesario su enderezamiento, o la colocación de refuerzos o embarrotados, debe tenerse presente que, como no sea indispensable para la propia fruición estética de la pintura, siempre es mejor no intervenir en una madera antigua y ya estabilizada. Si se interviene, hay que hacerlo con reglas tecnológicas muy precisas, que respeten el movimiento de las fibras de la madera. Se deberá tomar una muestra, identificar la especie botánica y averiguar su índice de dilatación. Cualquier adición habrá de realizarse con madera ya estabilizada y en pequeños fragmentos, para que resulte lo más inerte posible respecto al soporte antiguo en que se inserta.

El embarrotado, cualquiera que sea el material con que se haga, debe asegurar sobre todo los movimientos naturales de la madera a la que queda fijado.

En el caso de pinturas sobre tela, la eventualidad de un traslado debe efectuarse con la destrucción gradual y controlada de la tela deteriorada, mientras que para la posible imprimación (o preparación) habrán de seguirse los mismos criterios que para las tablas. Cuando se trate de pinturas sin preparación, en que se aplicó un color muy diluido directamente sobre el soporte (como en los bocetos de Rubens), no será posible su traslado.

La operación de reentelado, si es que se realiza, debe evitar compresiones excesivas y temperaturas demasiado altas para la película pictórica. Hay que excluir siempre y taxativamente operaciones de aplicación de una pintura sobre tela en un soporte rígido (maruflage).

Los telares deberán ser concebidos de tal modo que aseguren no sólo la tensión justa, sino la posibilidad de restablecerla automáticamente cuando la tensión llegue a ceder por las variaciones termo-higrométricas.

Providencias a tener presentes en la ejecución de restauraciones en pinturas murales

En las pinturas muebles la determinación de la técnica puede generar a veces una investigación sin conclusión definitiva y, hoy por hoy, irresoluble incluso en cuanto a las categorías genéricas de pintura al temple, al óleo, a la encáustica, a la acuarela o al pastel; en las pinturas murales, realizadas sobre preparación o bien directamente sobre mármol, piedra, etc., la definición del aglutinante utilizado no será a veces menos problemática (como en lo que se refiere a las pinturas murales de época clásica), pero al mismo tiempo, todavía más indispensable para proceder a cualquier operación de limpieza, de asentamiento, de *strappo* o *distacco* *. Sobre todo si se ha de proceder a su arranque —*strappo* o *distacco*— antes de la aplicación de las telas protectoras por medio de un adhesivo soluble, es necesario asegurarse de que el diluyente no disolverá o atacará el aglutinante de la pintura a restaurar.

Además, si se tratase de un temple, y generalmente en las partes al temple de los frescos, donde ciertos colores no podían aplicarse a buen fresco, será imprescindible un asentamiento preventivo.

A veces, cuando los colores de la pintura mural se presenten en un estado más o menos avanzado de pulverulencia, será también necesario un tratamiento especial para intentar que el color pulverizado no se pierda más que en la menor medida posible.

Respecto al asentamiento del color, hay que dirigirse a un fijativo que no sea de naturaleza orgánica, que altere lo menos posible los colores originales, y no se haga irreversible con el tiempo.

El color pulverulento se analizará para ver si contiene formaciones de hongos y a qué causas puede atribuirse el desarrollo de éstos. Cuando se puedan asegurar estas causas, y se encuentre un fungicida adecuado, será necesario cerciorarse de que no dañe la pintura y pueda ser eliminado fácilmente.

Cuando haya que plantearse por necesidad el arranque de la pintura de su soporte original, entre los métodos a elegir con equivalentes probabilidades de éxito es recomendable el *strappo,* por la posibilidad de recuperar la sinopia preparatoria, en el caso de los frescos, y también porque libera la película pictórica de restos de un *intonaco* ** degradado o en mal estado.

Respecto al soporte para instalar la película pictórica, tiene que ofrecer

---

* Los dos métodos habituales de arranque de un mural, según que se desprenda únicamente el estrato de color—*strappo*— o se desprendan además del color los revocos de preparación — *distacco* o *stacco*—, se utilizan los términos italianos en el léxico español de restauración (*N. del T.*).

** Revoco fino que ha de servir de preparación para la pintura mural. Equivale a «enlucido», pero entre los restauradores suele utilizarse el término italiano (*N. del T.*).

las **máximas garantías** de estabilidad, inercia y neutralidad (ausencia de pH); además, será necesario que pueda construirse en las mismas dimensiones que la pintura, sin empalmes intermedios que inevitablemente saldrían a la superficie de la película pictórica con el paso del tiempo. El adhesivo con que se fije la tela pegada a la película pictórica sobre el nuevo soporte tendrá que poderse disolver con toda facilidad con un disolvente que no dañe la pintura.

Cuando se prefiera mantener la pintura trasladada sobre lienzo, naturalmente reforzado, el bastidor deberá ser construido de tal manera —y con tales materiales— que tenga la máxima estabilidad, elasticidad y automatismo para restablecer la tensión que, por cualquier razón, climática o no, pudiese cambiar.

Cuando, en vez de pinturas, se trate de arrancar mosaicos, habrá que asegurarse de que donde las teselas no constituyen una superficie completamente plana, sean fijadas y puedan ser dispuestas en su colocación original. Antes de la aplicación del engasado y de la armadura de sostén, habrá que cerciorarse del estado de conservación de las teselas y eventualmente consolidarlas. Especial cuidado habrá que prestar a la conservación de las características tectónicas de la superficie.

Providencias a observar en la ejecución de restauraciones de obras escultóricas

Después de asegurarse del material y eventualmente la técnica con que han sido realizadas las esculturas (si en mármol, en piedra, escayola, cartón-piedra, terracota, vidriada, arcilla sin cocer, arcilla sin cocer y pintada, etc.), donde no haya partes pintadas y sea necesaria una limpieza, debe excluirse la ejecución de lavados que, incluso aunque dejen intacta la materia, ataquen la pátina.

Por ello, en el caso de esculturas halladas en excavación o en el agua (mar, ríos, etc.), si hubiera incrustaciones, deberán ser levantadas preferiblemente con medios mecánicos, o, si se hace con disolventes, tendrán que ser de tal naturaleza que no ataquen el material de la escultura y que tampoco se fijen sobre aquél.

Cuando se trate de esculturas de madera y ésta se encuentre degradada, la utilización de consolidantes deberá subordinarse a la conservación del aspecto originario de la materia leñosa.

Si la madera está infectada por carcoma, termitas, etc., habrá que someterla a la acción de gases adecuados, pero en lo posible se ha de evitar la impregnación con líquidos que, aun en ausencia de policromía, podrían alterar el aspecto de la madera.

En el caso de esculturas fragmentadas, para el uso de eventuales pernios, sujeciones, etc., deberá elegirse metal inoxidable. Para los objetos de

bronce se recomienda un cuidado particular en cuanto a la conservación de la pátina doble (atacamitas, malaquitas, etc.), siempre que por debajo de ésta no existan signos de corrosión activa.

Advertencias generales para la instalación de obras de arte restauradas

Como línea de conducta general, una obra de arte restaurada no se deberá poner de nuevo en su lugar originario, si la restauración fue ocasionada por la situación térmica e higrométrica del lugar en conjunto o del muro en particular, o si el lugar o el muro no fueran a ser tratados inmediatamente (saneados, climatizados, etc.), de forma que garanticen la conservación y salvaguardia de la obra de arte.

Anejo D

Instrucciones para la tutela de los «centros históricos»

A efectos de la identificación de los Centros Históricos, se toman en consideración no sólo los antiguos «centros» urbanos tradicionalmente entendidos, sino, más en general, todos los asentamientos humanos cuyas estructuras, unitarias o fragmentarias, incluso aunque se hayan transformado a lo largo del tiempo, se hayan constituido en el pasado o, entre las sucesivas, aquellas que eventualmente hayan adquirido un especial valor como testimonio histórico o particulares características urbanísticas o arquitectónicas.

Su naturaleza histórica se refiere al interés que dichos asentamientos presenten como testimonios de civilizaciones del pasado y como documentos de cultura urbana, incluso independientemente de su intrínseco valor artístico o formal, o de su peculiar aspecto como ambiente, que pueden enriquecer y resaltar posteriormente su valor, en cuanto que no sólo la arquitectura, sino también la estructura urbanística, poseen por sí mismas un significado y un valor.

Las intervenciones de restauración en los centros históricos tienen la finalidad de garantizar —con medios e instrumentos ordinarios y extraordinarios— la permanencia en el tiempo de los valores que caracterizan estos conjuntos. La restauración no se limita, por lo tanto, a operaciones destinadas a conservar únicamente los caracteres formales de arquitecturas o ambientes aislados, sino que se extiende a la conservación substancial de las características de conjunto del organismo urbanístico completo y de todos los elementos que concurren para definir dichas características.

Para que el conjunto urbanístico en cuestión pueda ser adecuadamente salvaguardado, tanto en cuanto a su continuidad en el tiempo como en el desenvolvimiento de una vida ciudadana y moderna dentro de él, es nece-

sario sobre todo que los centros históricos sean reorganizados en su más amplio contexto urbano y territorial y en sus relaciones y conexiones con desarrollos futuros; todo ello, además, con el fin de coordinar las acciones urbanísticas de manera que se consiga la salvaguardia y la recuperación del centro histórico a partir del exterior de la ciudad, a través de una planificación territorial adecuada. Por medio de tales intervenciones (a efectuarse con los instrumentos urbanísticos), se podrá configurar así un nuevo organismo urbano, en el que se sustraigan al centro histórico las funciones que no son compatibles con su recuperación en términos de saneamiento y conservación.

La coordinación se considera también en relación a la exigencia de salvaguardia del contexto ambiental más general del territorio, sobre todo cuando éste haya asumido valores de particular significado estrechamente unidos a las estructuras históricas tal como han llegado hasta nosotros (como, por ejemplo, el cerco de colinas en torno a Florencia, la laguna véneta, la centuriaciones romanas de la Valpadana, la zona de los *trulli* de la Apulia, etc.).

Por lo que respecta a los elementos individuales a través de los cuales se efectúa la salvaguardia del conjunto, hay que considerar tanto los elementos edilicios como los demás elementos que constituyen los espacios exteriores (calles, plazas, etc.), e interiores (patios, jardines, espacios libres, etc.), y otras estructuras significativas (murallas, puertas, fortalezas, etc.), así como eventuales elementos naturales que acompañan el conjunto caracterizándolo de forma más o menos acentuada (entornos naturales, cursos fluviales, singularidades geomorfológicas, etc.).

Los elementos edilicios que forman parte del conjunto han de conservarse no sólo en sus aspectos formales, que determinan la expresión arquitectónica o ambiental de aquél, sino también en sus caracteres tipológicos en cuanto expresión de funciones que asimismo han caracterizado a lo largo del tiempo la utilización de los propicios elementos.

Con el fin de cerciorarse de todos los valores urbanísticos, arquitectónicos, ambientales, tipológicos, constructivos, etc., cualquier intervención de restauración tendrá que ir precedida de una atenta lectura histórico-crítica, cuyos resultados no se dirigen tanto a determinar una diferenciación operativa —puesto que en todo el conjunto definido como centro histórico habrá de operarse con criterios homogéneos—, cuanto principalmente a la individualización de los diferentes grados de intervención a nivel urbanístico y a nivel edilicio, para determinar el tratamiento necesario de «saneamiento de conservación».

A este propósito hay que precisar que por saneamiento de conservación se debe entender, sobre todo, el mantenimiento de las estructuras viarias y edilicias en general (mantenimiento del trazado, conservación de la red

viaria, del perímetro de las manzanas, etc.); y por otro lado, el mantenimiento de los caracteres generales del ambiente, que comportan la conservación integral de los perfiles monumentales y ambientales más significativos, y la adaptación de los demás elementos o complejos edilicios individuales a las exigencias de la vida moderna, considerando sólo excepcionalmente las substituciones, incluso aunque sean parciales, de los elementos, y sólo en la medida en que ello sea compatible con la conservación del carácter general de las estructuras del centro histórico.

Los principales tipos de intervención a nivel urbanístico son:

a) *Reestructuración urbanística.* Tiende a consolidar las relaciones del centro histórico, y eventualmente a corregirlas allí donde exista una carencia, con la estructura territorial o urbana con las que forma unidad. Es de particular importancia el análisis de papel territorial y funcional que ha desempeñado el centro histórico a lo largo del tiempo y en el presente. En este sentido, ha de prestarse especial atención al análisis y a la reestructuración de las relaciones existentes entre centro histórico y desarrollos urbanísticos y edilicios contemporáneos, sobre todo desde el punto de vista funcional, con particular referencia a las compatibilidades de funciones rectoras.

La intervención de reestructuración urbanística deberá tender a liberar los Centros Históricos de finalidades funcionales, tecnológicas o, en general, de uso, que provocan sobre ellos un efecto caótico y degradante.

b) *Reordenamiento viario.* Se refiere al análisis y la revisión de las comunicaciones viarias y de los flujos de tráfico que sufre la estructura, con el fin primordial de reducir sus aspectos patológicos y reconducir el uso del centro histórico a funciones compatibles con las estructuras de otros tiempos.

Hay que considerar la posibilidad de integración del mobiliario moderno y de aquellos servicios públicos estrechamente conectados a las exigencias vitales del centro.

c) *Revisión del decorado urbano.* Esto afecta a las calles, las plazas y todos los espacios libres existentes (patios, espacios interiores, jardines, etc.), con el fin de una conexión homogénea entre edificios y espacios exteriores.

Los principales tipos de intervención a nivel edilicio son:

1. *Saneamiento estático e higiénico de los edificios*, que tiende al mantenimiento de sus estructuras y a una utilización equilibrada de las mismas; esta intervención se realiza en función de las técnicas, las modalidades y las advertencias a que se refieren las precedentes instrucciones para la realización de restauraciones arquitectónicas. En este tipo de intervenciones es de particular importancia el respeto a las peculiaridades tipológicas, constructivas y funcionales del edificio, evitando toda transformación que altere sus caracteres.

2. *Renovación funcional* de los órganos internos, que se ha de permitir solamente allí donde resulte indispensable a los efectos del mantenimiento en uso del edificio. En este tipo de intervención es de fundamental importancia el respeto de las peculiaridades tipológicas y constructivas de los edificios, prohibiéndose todas aquellas intervenciones que alteren sus características, así como el vaciado de la estructura o la introducción de funciones que deformen excesivamente el equilibrio tipológico-estructural del edificio.

Instrumentos operativos de los tipos de intervención enumerados son especialmente:

— planes de regulación general, que reestructuren las relaciones entre centro histórico y territorial, y entre centro histórico y ciudad en su conjunto;

— planes parciales relativos a la reestructuración del centro histórico en sus elementos más significativos;

— planes de ejecución sectorial, referidos a una manzana o a un conjunto de elementos reagrupables de forma orgánica.

Los contenidos de este libro pueden ser
reproducidos, en todo o en parte, siempre
y cuando se cite la fuente y se haga con
fines académicos y no comerciales

3417072

Consecuencia de los trabajos realizados por el «Istituto Centrale del Restauro», **Teoría de la restauración** reúne los escritos y lecciones dedicados a este tema por **Cesare Brandi** a lo largo de los veinte años durante los cuales dirigió dicho centro, fundado por él en 1960. Partiendo de la premisa según la cual «...la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro», Cesare Brandi analiza el significado y los métodos del restauro, subrayando los criterios teóricos que han guiado las actividades del Instituto, con resultados igualmente esclarecedores para críticos, técnicos e historiadores del arte. La presente edición incluye la «Carta del Restauro» promulgada en 1972, cuya normativa recoge la gran mayoría de los principios expresados en estas páginas.

ISBN 84-206-7072-3

ALIANZA EDITORIAL